BOCCIONI

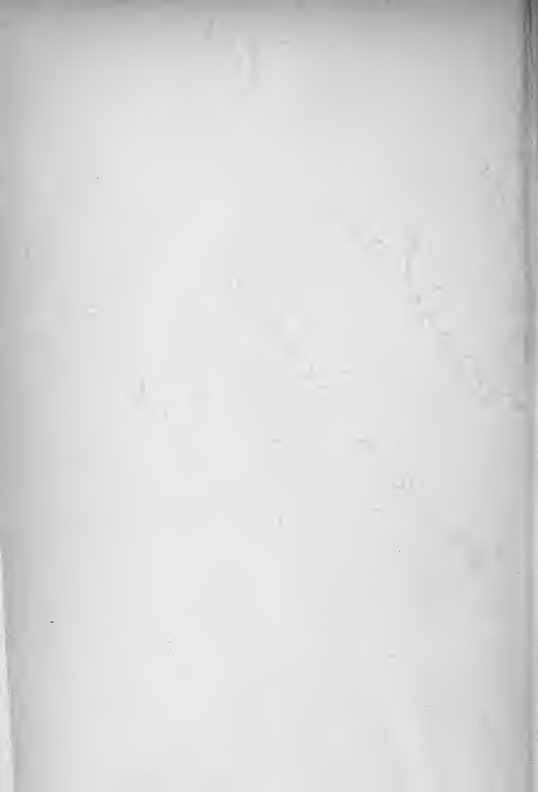
FUTURISTA

PITTURA SCULTURA FUTURISTE

(DINAMISMO PLASTICO)

CON 51 RIPRODUZIONI
QUADRI SCULTURE
DI BOCCIONI - CARRÀ
RUSSOLO - BALLA
SEVERINI - SOFFICI

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA"
MILANO - CORSO VENEZIA, 61
1914

A Annibale Pastore
con ammirazione
Boccioni

Fotografia E. SOMMARIVA - Milano

BOCCIONI

BOCCIONI

FUTURISTA

PITTURA SCULTURA FUTURISTE

(DINAMISMO PLASTICO)

CON 51 RIPRODUZIONI
QUADRI SCULTURE
DI BOCCIONI - CARRÀ
RUSSOLO - BALLA
SEVERINI - SOFFICI

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA„
MILANO - CORSO VENEZIA, 61
1914

MOVIMENTO FUTURISTA

Diretto da F. T. MARINETTI

POESIA

F. T. Marinetti — Paolo Buzzi — A. Palazzeschi
E. Cavacchioli — Corrado Govoni — Libero Altomare
Luciano Folgore — G. Carrieri — G. Manzella-Frontini
Mario Bétuda — Auro d'Alba — Armando Mazza
Dinamo Correnti — Francesco Cangiullo — Giovanni Papini
Ardengo Soffici — Italo Tavolato — Guglielmo Jannelli

PITTURA

U. Boccioni — C. D. Carrà — L. Russolo — G. Balla
G. Severini — Ardengo Soffici, ecc.

MUSICA

Balilla Pratella

SCULTURA

Umberto Boccioni

AZIONE FEMMINILE

la poetessa Valentine de Saint-Point

ARTE DEI RUMORI

Luigi Russolo

ANTIFILOSOFIA

Giovanni Papini

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

PITTURA SCULTURA FUTURISTE

(DINAMISMO PLASTICO)

1.

Perchè siamo futuristi.

1.

Perchè siamo futuristi.

Nelle innumerevoli discussioni e conferenze che ho fatte in Italia e all'Estero ho sempre trovato nei pittori, negli scultori, negli architetti e negli artisti in generale, la più completa ignoranza sulle finalità dell'opera d'arte, l'indifferenza più cieca sulla necessità di una stretta relazione storica col momento in cui essa appare. Per quasi tutti l'opera d'arte è un fatto isolato. Un fenomeno di esecuzione più o meno gradevole. Quasi tutti confondono l'atto di dipingere, scolpire o costruire con l'atto creativo. S'illudono che la lagrimetta versata su la prima sciocchezza che ci appare significhi ispirazione.

I pittori per esempio, i nostri cari e scapigliati pittori, vogliono *dipingere come sentono*.... poveretti, e tremano di terrore se debbono porre il più leggero controllo alle loro emozioni, e farne una selezione per elevarle. Tutti: artisti, dilettanti e pubblico, hanno un fardelletto di dolcissime abitudini sentimentali che difendono a morsi e a graffi per non separarsene neanche dinnanzi all'evidenza delle più elementari verità! I miserevoli ricordi cilestrini dell'infanzia, le influenze oscure dell'atavismo, i languori bianchi della pubertà.... tutte le stupidaggini: l'educazione di famiglia l'imbecille rettorica classico-quarantottesca che i nostri genitori e i nostri professori ci hanno imposte per lunghi anni, formano per quasi tutti gli artisti con cui ho parlato una specie di morbido letticciuolo dal quale, crogiuolati nel tepore della loro viltà, osano volgere i timidi sguardi sul mondo.

Nelle nazioni ricche e mature, quali la Francia, l'Inghilterra, la Germania, la massa degli artisti vive dello sfruttamento di una ricca provvista di tradizioni recenti, di forme germogliate dalla loro cultura, parallela alla loro poderosa vita sociale. Quasi tutte le manifestazioni artistiche prendono in quei paesi un carattere superficiale di modernità che illude i nostri cenacoli.... intellettuali. Noi italiani abbiamo fino ad oggi servilmente copiato quelle manifestazioni, dalle sontuose riviste d'arte di Monaco, Berlino, Parigi e Londra.

Nei popoli più giovani quali gli scandinavi, gli slavi e perfino gli americani, che si affacciano orgogliosamente alla vita, assetati di affermazioni e desiderosi di cancellare il loro anonimo secolare, gli artisti quando non fanno un verismo grottesco, frugano nei ripostigli del folklore e rinverniciano con quello che

hanno appreso a Parigi e a Monaco di Baviera il goffo e sentimentale balbettio della loro infanzia storica. In ogni modo le grandi risorse finanziarie di quei paesi, la loro scarsa tradizione artistica, l'impeto meraviglioso col quale marciano nel futuro, permettono la formazione di un'aristocrazia di *amatori d'avanguardia* che compera e incoraggia le manifestazioni aristocratiche degli *artisti d'avanguardia.*

In Italia — dove si sono sempre raccolti religiosamente i rifiuti estetici d'Europa scesi giù per la fogna biennale veneziana — è avvenuto un fenomeno artistico del quale troviamo solo un riscontro in politica nella affermazione moderna dei giapponesi sul loro passato barbarico orientale.

D'un solo colpo un gruppo d'artisti di genio, allegri, energici, nemici dei libri, ha portato l'Italia all'avanguardia delle ricerche plastiche.

E questo è avvenuto in Italia, dove le energie intellettuali sono fiaccate sotto il peso di una sdruscita e avvilente tradizione millenaria, fra l' ignoranza e la malafede; in questa Italia tutta rivolta ad un assetto economico e ad una affermazione unitaria politica e militare.

E' doloroso vedere in quale stato d'abbrutimento giace l'idealità estetica del nostro grande paese, forte di 40.000.000 d'abitanti, considerati come i più intelligenti del mondo. I giovani della nostra generazione guardando lo sviluppo dell'arte italiana nel secolo decimonono, debbono arrossire di vergogna e piangere di disperazione. E' quasi incolmabile l'abisso di ignoranza, di vigliacca apatia che separa l'Italia, chiamata con ironia archeologica il paese dell'arte, dalla sensibilità estetica degli altri paesi civili.

Chi oggi considera l'Italia come *il*

paese dell'arte è un necrofilo che considera un cimitero come una deliziosa alcova. Di questo odioso luogo comune noi pittori futuristi ridiamo allegramente per non sputare in faccia e prendere a calci nel sedere ogni imbecille che ce lo ripete.

Oggi l'Italia è un paese giovane e forte che diverrà grande, e basta! Tutto è da rifare spiritualmente, quindi esteticamente. Invece ci si attarda nella coltivazione delle muffe del passato.

Si dichiarano monumenti nazionali tutte le luride e sconce catapecchie che ancora insozzano le città italiane. Si perde tempo a discutere su quell' immondezzaio pittorico che è la piazza delle Erbe di Verona, sui puzzolenti canali di Venezia, su quel miserabile vicolo di rigattieri che si chiama a Roma Via Condotti, ecc.

Si cataloga, si glorifica e si illustra

quella malinconica esposizione mineralogica che è il foro romano. Si costruiscono passeggiate archeologiche perchè gli atletici fannulloni romani, le giovani misses inglesi, le corpulente coppie tedesche possano mettersi con tutta libertà la lingua in bocca, mentre l'eterno ruffiano-cicerone italiano fuma il mezzo toscano con filosofia. In Italia non manca il denaro, non manca la forza: mancano i cervelli moderni. Abbiamo per vigliaccheria, l'odio del nuovo. Siamo vigliacchi in architettura e inferiori a tutti i paesi; siamo vigliacchi in musica e inferiori a tutti i paesi; vigliacchi in pittura, vigliacchi in scultura, vigliacchi nell'arte decorativa, nel mobilio, nelle affiches, in tutto!...

La storia del nostro risorgimento nazionale è stata sfruttata da un branco di scultori famelici e disonesti che hanno deturpata tutta l'Italia. Esposizioni su

esposizioni ci mostrano ogni giorno l'estrema decadenza di una tradizione cinquecentesca che può trascinarsi ancora solo per la spregevole apatia degli artisti italiani, figli di un paese che dovrebbe avere il primato del senso plastico.

Camorre, raccomandazioni, protezioni criminose, viltà, tutto serve per vendere e lucrare. Venezia, Milano, Firenze, Torino, Roma, Napoli, Palermo, sono degli infami mercati di tela sporca, di plagi grotteschi, di oscenità scultorie.

Plagio, malafede, incoscienza! Pensioni rubate, premi rubati, stampa ingannata o venduta; e sempre vigliaccheria da per tutto!

Concorsi ignominiosi per l'arte. Fabbricazione spudorata di palazzacci, decorazionacce e monumentacci per la bestialità governativa di tutto il mondo. Le gesta di un negriero sud-americano,

la gloria di una nullità anonima e provinciale trovano sempre una rispondenza nella coscienza di uno scultore, di un pittore o di un architetto italiano. È sempre il concetto tradizionale che trionfa: perchè Michelangelo ebbe l'incarico della Sistina, Raffaello delle Stanze, Leonardo del Cenacolo, l'artista italiano che riceve un incarico, sia esso un ritratto o una decorazione o un monumento, non s'accorge che cade e si avvilisce nella prostituzione.

Il denaro!... la posizione sicura!... ecco il germe di tutte le vigliaccherie artistiche italiane! Aver delle commissioni, degli incarichi governativi, essere influenti, decorati, e incassar quattrini.... Vigliacchi! vigliacchi! vigliacchi!

Constatiamo che l'aspirazione plastica che guida noi Futuristi Italiani è per lo meno di un secolo in anticipo sulla sensibilità artistica italiana. Ma una lu-

minosa speranza ci guida nel buio dell'ignoranza e dell'indifferenza del nostro paese. E' la certezza che nella fatale e futura distribuzione del lavoro tra le razze, all'Italia solo sarà dato di rinnovare un supremo ideale estetico in cui potranno riconoscersi gli uomini superiori di razza bianca! È troppo grande il sogno?... La situazione geografica, le qualità del nostro temperamento, la nostra popolazione crescente, il predominio nel Mediterraneo e la storia degli ultimi anni ci fanno molto sperare. Come in politica, così in arte, noi preconizziamo l'Italia unica erede futura della latinità!

Ma per giungere a questo occorrono coraggio e disciplina nella vita e nell'arte! Bisogna avere il coraggio di distruggere e calpestare anche quello che ci è caro per ricordo o per abitudine. Bisogna mutilare i rami vecchi e inutili,

procedere nudi e feroci e guardare in avanti fino allo scoppio delle pupille. Bisogna prender partito, infiammare la propria passione, esasperare la propria fede per questa grandezza nostra futura che ogni italiano degno di questo nome sente nel suo profondo, ma che desidera troppo fiaccamente! Ci vuol del sangue, ci vogliono dei morti. Il risorgimento italiano è stato fatto alla chetichella, da persone per bene, con troppo poco sangue. Bisognerebbe impiccare, fucilare chi devia dalla idea di una grande Italia futurista. Nel campo dell'arte bisognerebbe prendere a revolverate tutti gli artisti che oggi in Italia godono della celebrità. Queste vecchie carogne inceppano il cammino ai giovani con un'arte bassa degna dell'Italia di Cairoli ministro, degna dell'Italia che massacrava Crispi, degna dell'Italia cavallottiana pacifista e internazionalista in mezzo a nazioni armate, ricche, formidabili!

Noi futuristi vogliamo dare all'Italia una coscienza che la spinga sempre più al lavoro tenace, alla conquista feroce! Che gli italiani abbiano finalmente la gioia inebriante di sentirsi soli, armati, modernissimi, in lotta con tutti e non pronipoti assopiti di una grandezza che non è più la nostra! Disgraziatamente l'italiano, che sa giuocare la vita per una femmina, è incapace di imporsi una disciplina, un amore ideale lontano, di concepire astrattamente il dovere, la patria e la solidarietà. Così è incapace di concepire un'arte che non porti con sè un immediato successo e un immediato guadagno. Ogni imbecille, in Italia, crede un diritto l'egoismo quotidiano, scambia per individualismo il suo basso tornaconto. L'ozio mentale come l'ozio sociale sono considerati da noi come attributi di un temperamento aristocratico. Quasi che i milioni di fannulloni parassiti, di indifferenti che vi-

vono d'ozio nei nostri caffè, nelle nostre accademie, avessero diritto di fare *la vita che vogliono o l'arte che vogliono.* Non v'è che una legge per l'italiano, ed è il lavoro e l'Italia. *Non v'è che una legge per l'artista ed è la vita moderna e la sensibilità futurista.* Non ammettiamo discussione! In un paese così grande, così bello, così ascendente come l'Italia l'essere eclettici è una vigliaccheria!

Come dicemmo dunque nella nostra prefazione al catalogo per la 1ª Esposizione Futurista di Parigi: « noi siamo futuristi perchè un complesso di concezioni estetiche, etiche, politiche e sociali sono assolutamente futuriste! » E' questa unità che forma la forza e la compattezza del nostro movimento. E' questa unità che manca completamente nel cervello italiano d'oggi.

Senza però invadere altri campi mi limiterò al mio di pittore e scultore futurista.

2.

Contro il paesaggio
e la vecchia estetica.

2.

Contro il paesaggio e la vecchia estetica.

Dichiaro come sempre brutalmente che è impossibile per un artista veramente moderno di vivere nel fetore pestilenziale degli ateliers. Peggio se questi ateliers sono collettivi, cioè Accademie private o governative. Per noi che vogliamo vivere nella concezione dinamica della vita, il trasportare la propria sensibilità in un luogo fisso e chiuso per studiare durante lunghi anni ciò che ha formato la verità di altre epoche è un errore bestiale che ci ripugna come un suicidio sistematico.

Ogni luogo deve essere eccellente per noi per lavorare e tutto deve essere materia di creazione non esteriore e nar-

rativa, ma interiore e interpretativa. Infatti nulla è più attraente degli halls dei grandi alberghi, dei treni, dei restaurants notturni, della vita in istrada tra la folla.

Noi affermiamo che si può creare la Natura interpretandone le sue infinite apparizioni anche attraverso le matematiche geometriche trasformazioni che l'uomo moderno le imprime! Credere che la Naturia sia là dove esiste il disordine, l'incomodo, il caotico (il «naturale» come dicono le anime agresti) e sopratutto dove manca la mano dell'uomo, è un errore pietoso. Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello... come dicono gli altri. Preferiamo l'uomo stravolto dalla passione o dalla pazzia del genio, i grandi caseggiati popolari, i rumori metallici, il ruggito delle folle.

Le piste, le gare atletiche, le corse ci

esaltano! Il traguardo è per noi il meraviglioso simbolo della modernità!

Hip! Hip! Hip! Hurrà!!

Ci auguriamo anzi, e presto, la livellazione e la distruzione del paesaggio tradizionale, che fu inventato dagli artisti del passato, anche perchè dagli Impressionisti ad oggi se ne è già preparato un altro che attende la sua glorificazione.

Non possiamo pensare senza disgusto e compassione, che esistono società, per la conservazione del paesaggio. Per la conservazione, si noti bene, di quello che le stampe e i quadri antichi ci hanno lasciato di certi luoghi.... divenuti sublimi attraverso la cultura. Il paesaggio fu creato dagli artisti e conservarlo è un panmuseismo, è un voler mettere un *tourniquet* alla natura e darla a tutti ogni giorno per un franco: la domenica entrata libera. Imbecilli! conservare che cosa? Ma i paesaggi che oggi si vogliono conservare

non esistono forse sul posto e *in virtù* di altri distrutti o trasformati? Conservare che cosa? Tre bossi a sinistra, una quercia a destra, una casupola (pittoresca) al centro.... e poi? Imbecilli! Come non fosse infinitamente sublime lo sconvolgere che fa l'uomo sotto la spinta della ricerca e della creazione, l'aprire strade, colmare laghi, sommergere isole, lanciare dighe, livellare, squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spara nel futuro?

Gloria alla grande *réclame* rossa, rivendicatrice della natura nell'archeologico, e trionfante come complementare sul paesaggio verde di rabbia. Gloria alle grandi *réclames* che si ripetono violentemente espressive a tratti uguali, esasperando gli esteti dell'arcadia, e che salgono allegramente le colline e le montagne, fiancheggiano le funicolari, assistono belle serene utili espressive, sull'*attenti*

delle loro stanghe di legno, al rincorrersi puntuale dei *treni lusso* carichi di affarismo energico e d'imbecillità turistica, e degli *accelerati* carichi di professori.... Per fortuna tutto procede fatale e tutto viene distrutto. Non avete mai provata la gioia di vedere una malinconica sfilata di cipressetti sentimentali, accoltellati da una lunga prepotente violentissima: **ACQUA PURGATIVA INFALLIBILE!...?** Oppure, il pancino verdeggiante di un dolce pendio preso a revolverate da tanti:

TOT!... TOT!... TOT!...

Vi sono possibilità di paesaggio ovunque: nei marmi dei palazzi, nei cementi levigati delle case, negli asfalti delle strade, nei lunghi corridoi degli Hôtels dalle porte misteriose e numerate, binariati di soffici tappeti; nelle stanze smaltate di bianco delle cliniche, nel metodico andare delle macchine affaccendate...

L'èra delle grandi individualità meccaniche è cominciata e tutto il resto è paleontologia!

Noi adoriamo il cameriere e il *viveur* geometrizzati nel bianco e nero del loro abbigliamento; la cascata luminosa di una cocotte imbrillantata tra le luci e il brillar dei cristalli; la severa rigidità d'una tunica di chirurgo; la tagliente freddezza calcolatrice del macchinista, dell'aviatore, del guidatore di una 200 HP. L'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo. E di questa nuova vita il pittore moderno esalterà la misteriosa architettura!

L'uomo — come ha detto il mio grande amico F. T. Marinetti e come simboleggia il suo Mafarka — creerà con la meccanica esseri vivi! Gli esperimenti scientifici con tentativi di innesto e di creazione animale sono già nella fisiologia un altro rudimentale ma meraviglioso esempio di

vittoria dell'uomo sulla natura. Gloria a Carrel!

Hip! Hip! Hip! Hurrà!

Non è vero!, è un grossolano errore il dire che l'uomo si allontana dalla natura! Sarebbe come credere ingenuamente più vicino alla natura l'animale che non il chimico.... Noi possediamo un nuovo istinto: l'istinto del complesso. Afferriamo TUTTO attraverso il complesso mentre i passati coglievano POCO attraverso il semplice. E infine tutto è semplice quando è vita ovvero intuizione! Ciò che esiste è creato dall'uomo e diviene per la nostra plastica l'*elemento naturale* nel quale scopriamo le forme. Noi possiamo studiare — cioè amare — una macchina, una rotativa qualsiasi e servirci dei suoi piani, dei suoi profili, delle sue cavità, dei suoi moti come di *elementi naturali* per la costruzione del nostro paesaggio. Alberi e rami non sono

forse le parti di un meccanismo primordiale? Tutto è bellezza naturale e non per l'apparenza esteriore, ma per i suoi astratti *significati plastici.*

Noi superiamo i miti! E siamo felici che questo nostro scavalcarli li uccida!

Perchè cercare insoddisfatti vecchi o nuovi miti, noi che viviamo nella Realtà e ci trasformiamo vivendo le sue fuggenti e infinite manifestazioni? Aver bisogno del vecchio mito significa esteriorizzare il mondo nell'eterna e ormai logora fabbricazione d'immagini e non viverlo in identità! Che valore può avere il fantasma di Icaro per noi che pranziamo, andiamo a spasso, prendiamo il caffè con l'aviatore che sale a 5000 metri e si uccide per battere un record?

È quest' amore appassionato per la Realtà che ci fa preferire un danzatore americano di cake-walk all'audizione della Walkiria, che ci fa preferire i fatti del

giorno cinematografati a una tragedia classica. Il grammofono, per esempio, che fa svenire d'orrore gl'intellettuali che conoscono a mente quel seccatore di Beethoven e impallidiscono al nome di quell'altro seccatore che si chiama Bach, è secondo noi un magnifico elemento naturale per vivere delle realtà psicologiche. Noi godiamo quando la sua bella tromba di metallo lucidissimo suona e soffia in tono nasale un'arietta meccanizzata che va sempre fuori della musica-arte nel modesto salotto di piccoli borghesi, dove i fiori artificiali rossi e gialli, si stingono nella polvere, dove oleografie piene di colore e d'espressione pendono alle pareti. Una romanza di un'opera imbecille, spesso italiana, solo così diviene un elemento *naturale*, suscettibile di vitalità artistica o d'ispirazione.

Le affiches gialle, rosse, verdi, le grandi lettere nere bianche e bleu, le insegne

sfacciate e grottesche dei negozi, dei bazar, delle " **LIQUIDAZIONI** ,, gli smaglianti waterclosets inglesi, le danze negre nel ritmo brutale degli tziganes tra le luci e le belle prostitute, ecco ciò che ci inspira e ci affascina.

Altri artisti cercarono il primordiale nelle manifestazioni artistiche di civiltà primitive e in quelle del Centro-Africa. Erano in parte nella verità, ma ancora troppo nella cultura. Noi futuristi diamo per la prima volta l'esempio di un'entusiastica adesione umana alla forma di civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi. V'è una profonda significazione primordiale nella mimica completamente nuova delle danze moderne, nell'abbigliamento, nei colori, nell'*architettura* d'una chanteuse. E' molto più vicina all'arte la sala d'una casa di tolleranza, che certi salotti di case borghesi. L'artista vi trova infiniti elementi

anonimi che attendono l'espressione. Vi trova gli elementi di stupore di inconscia originalità, di novità, che, non bisogna dimenticarlo, sono i germi della creazione artistica. Solo nelle manifestazioni più semplici e più spontaneamente necessarie della vita moderna, da quelle più spoglie di *sublime* e di *cultura*, noi possiamo scoprire e seguire il filo misterioso che conduce alla sorgente dell'estetica futura!

Noi odiamo quindi tutto quello che sa di intellettuale, di snobistico, di sublime tradizionale. I concerti e le conferenze sono musei di suoni e biblioteche di parole e noi li fuggiamo con disgusto. La umanità che li frequenta con tronfia ostentazione è la più bassa e la più spregevole. Esteticamente, è la più ipocrita, la più imbecille, la più lontana dall'arte, la più untuosa, la più bigotta, la meno dotata di sensibilità.

Noi vogliamo sostituire alle vecchie emozioni statiche e nostalgiche le violente emozioni del moto e della velocità e l'ebbrezza dell'azione, perchè esse solo possono ispirare idee plastiche nuove. E in questa sensibilità estremamente moderna, continuamente anelante al futuro noi troviamo l'energia sovrumana di ripetere in noi fino all'impossibile l'eterno rinnovamento della vita!

Noi abbiamo l'estasi del moderno e il delirio innovatore della nostra epoca. Noi pittori futuristi abbiamo per questa estasi e per questo delirio una forza psichica divinatrice che dà ai nostri sensi la potenza di percepire ciò che finora non fu mai percepito. Noi pensiamo che se tutto tende all'unità, ciò che l'uomo ha fino ad oggi anelato di concepire in unità è una misera, cieca, infantile suddivisione di cose.

La scienza, secondo noi, ha ricondotto

gli uomini ad una specie di barbarie, alla meravigliosa barbarie superiore che ci rende assetati di realtà e nauseati di apparenze artistiche di qualsiasi specie.

Convinti come siamo che la forza soggiogatrice del genio altro non sia che l'incarnazione perfetta e *positiva* (in un'opera) di un momento storico, noi dichiariamo incarnazione *negativa* e quindi priva di significato reale l'opera di un Sargent, di un Franz Stuck, di un Zuloaga, d'un Israel.... Essi sono prodotti di cultura e si potrebbe in un ideale gabinetto chimico estetico esporre le dosi di museo che li hanno formati, e comporli e decomporli a piacere. Ho citato degli esempi illustri, potrei citarne altri innumerevoli, italiani e stranieri, tutti egualmente fuori dell'arte.

Noi pittori futuristi, che abbiamo il dono della speranza, non ci volgiamo mai indietro quando il sogno di una bel-

lezza definitiva ci tenta! Ed è per questo che amiamo appassionatamente le espressioni estetiche del nostro tempo anche se esse appaiono ancora rozze e non completamente liberate dalle scorie delle nuovissime fusioni.

Per quanto sia veemente in noi l'aspirazione al *definitivo*, noi amiamo nella vita e nell'arte tutto ciò che oggi è l'esponente tra il vecchio mondo che crolla e il nuovo che sorge! Quello che ci affascina nella vita e nelle opere del nostro tempo è quel carattere d'indefinita e affannosa ricerca che mostra nell'uomo veramente moderno l'imperizia di chi maneggia una nuova materia. Noi amiamo queste manifestazioni perchè da esse comincia e continuerà attraverso le generazioni future l'èra di un'arte veramente nuova. Gli eroici tentativi di pochi artisti rivoluzionari quasi tutti vittime del commercialismo e della pittura ufficiale lo dimostrano.

Insomma noi viviamo di verità nate ieri e che vogliono, per essere espresse, forme, colori, parole, suoni e rumori mai usati! L'artista, il pittore, lo scultore come il poeta, come il musicista, hanno dei doveri che l'artista di trent'anni fa non aveva, specialmente in Italia.

Le basi della concezione plastica come è stata intesa fino ad oggi sono completamente cambiate. Una fioritura meravigliosa di artisti ha lavorato in Francia da Delacroix ad oggi, preparando l'avvento di una sensibilità completamente sconosciuta in Italia. Da noi al contrario si scambiarono per rinnovamento plastico le masturbazioni preraffaellite inglesi, le stupidaggini classico-sentimentali + birra di Böklin, di Max Klinger, di Stuck e tutto il letteratume del bianco e nero belga, scandinavo, austriaco, russo, francese.... Anche queste tendenze del resto sono state seguite dagli italiani con de-

bolezza di mezzi plastici e con bassi scopi commerciali. Sembra che il genio artistico degl'italiani (il più potente della razza umana) si sia smarrito fino ad oggi. Tracotanza impudente, affarismo spregevole, venalità immonda hanno per troppi lunghi anni soffocato nel nostro paese ogni iniziativa onesta, ogni manifestazione d'originalità.

Sembra che una corrente d'aria nuova rianimi oggi la faccia smorta della volontà italiana. Che abbiano giovato i nostri sputi, i nostri insulti, le nostre frustate? Molto v'è da fare per la salute spirituale della patria. Si ama il quieto vivere e la pagnotta. La massa lavora, i soldati si battono, ma gli artisti dormono tutti.... E noi li sveglieremo a pedate!

3.

Contro la vigliaccheria artistica.

3.

Contro la vigliaccheria artistica.

Non ho esitato a chiamare vigliaccheria mentale l'abitudine di gran parte della gioventù artistica italiana nel seguire ciecamente ciò che viene insegnato nei libri, nelle accademie o nei musei. È ridicolo lo spettacolo che dànno gli artisti nelle nostre esposizioni quando mostrano e difendono con una sordida ignoranza dialettale le loro impiastricciature romantico-commerciali, sempre plagiate dal museo o dalla produzione straniera di cinquant'anni fa. Inoltre in ogni artista italiano si sente ancora l'influenza nefasta del superficialume ufficiale di Raffaello. Tre quarti della pittura ita-

liana è infetta dalla lebbra della pittura veneziana. Tiziano, Tintoretto, Giorgione, Veronese, sono sempre nella sensibilità italiana come fetidissime carogne sopra un campo che vuol fiorire. E non v'è pittore o scultore che non debba arrossire lavorando colla certezza d'essere d'accordo con qualche capolavoro del passato.

Le cause di questa deplorevole rinunzia all'originalità non vanno cercate da noi soltanto nella cultura tradizionale, ma anche e principalmente nel folle terrore che paralizza la libera attività di moltissimi tra i giovani italiani in qualsiasi ramo della vita nazionale: il terrore di non formarsi una *posizione sicura*.... Questo spiega come in Italia nessuno abbia la voluttà di andar contro corrente, il coraggio del ridicolo, la fermezza di affrontare l'incomprensione o la completa ostilità del pubblico. E in questo

pubblico comprendo la famiglia, le relazioni influenti, l'amatore che protegge e compera periodicamente, la signora con la quale l'artista è immancabilmente in relazione intellettuale, gli amici letterati o giornalisti che hanno un grande ascendente sul pittore quasi sempre analfabeta, e via via fino all'imbecillità anonima che si ferma intontita davanti al quadro o alla statua.

Perchè l'artista italiano — sia esso pittore, scultore, musicista o poeta — ha, salvo rare eccezioni, una psicologia semplice ma di una volgarità ripugnante. Grazie alla vivacità della nostra razza il giovinotto artista (poniamo il caso che si tratti di un pittore o di uno scultore) riesce poco dopo i vent'anni a dare alle sue furbe porcheriole una certa impronta di personalità...., ed egli è già finito! Decide di prender moglie e di metter su casa quasi contemporanea-

mente al primo successo e subisce subito mille influenze, dalla fidanzata al pezzo grosso della sua città. Essi lo consigliano invariabilmente a continuare e sfruttare il filoncino che la sua geniale imbecillità provinciale ha trovato.... Guai se egli cambia, guai se cerca, guai se guasta una tela o un gesso, guai se torna indietro per rinnovarsi. La moglie crederebbe di andare a letto con un pazzo.... Gli amici e le persone colte, intelligenti e per bene piangerebbero sul *bell'ingegno guastato*. La casa e lo studio sarebbero fuggiti come luoghi infetti. Tutti lo consigliano a badare ai fatti suoi... gli rammentano la famiglia!... Gli artisti camorristi già in voga lo lusingano, lo attirano e lo legano alla camarilla locale con promesse e favori. Il giovane artista ha ormai dei figli che egli sfrutta davanti ai rimproveri della coscienza: l'arte è una bella cosa, sì.... si fa presto a dire....

ma i figli.... le esigenze della vita, ecc.,
Egli odia, prima senza confessarselo, poi apertamente, i giovani artisti entusiasti che sorgono.

Il nostro giovane intanto matura. Sparisce dal solito caffè, frequenta gli artisti arrivati, entra nelle commissioni, giudica nei concorsi, fa e riceve favori. Tutte le originalità avranno in lui un nemico terribile. Ogni ardire in arte subirà le vendette della sua vigliaccheria! E siccome gli illustri mancati che in Italia si annidano in tutte le commissioni municipali o governative sembrano godere d'una salute di ferro, egli peserà per quarant'anni sulla vita, artistica della sua città e della nazione. Non sono forse ancora in vita e non camminano ancora indisturbati per le strade, e non seggono ancora nelle commissioni e nelle giurie, coloro che hanno massacrato Segantini e Fattori? coloro che hanno spinto

al suicidio Pelizza da Volpedo, che hanno fatto fuggire all'estero Medardo Rosso, che hanno innalzato una muraglia di silenzio attorno a Previati?... Chi penserà mai ad ucciderli, a sopprimerli? Abbiamo il delitto politico.... a quando il delitto artistico?... Si noti che il caso citato è una degenerazione che riguarda l'artista nel suo sviluppo di fronte alle esigenze materiali della vita. Considerando la formazione della sua coscienza estetica, lo svolgersi della sua sensibilità, noi lo troviamo, quando non è uno spregevole commerciante, paralizzato, soffocato dai mille pregiudizi della cultura.

I critici-reporters ignoranti, gli storici dell'arte eunuchi, i direttori di pinacoteche sepolti vivi, i dilettanti pederasti passivi, gli artisti sterili, cioè i puri, quelli che vogliono tornare alla semplicità, alla terra (come essi dicono), che disprezzano i rumori del mondo e un

vestito ben tagliato, quelli che sentono enormemente le solitudini.... praticano la castità o l'amore unico.... quelli che cercano l'anima gemella, i vegetariani in sandali, i filosofi, i religiosi, i bigotti dell'arte, tutta questa minchionaglia ha tanto scritto e malinconicamente rimpianto i tempi felici in cui il popolo greco ammirava le statue degli dei, o gustava in massa le bellezze delle tragedie.... i tempi felici in cui le folle cristiane pregavano la vergine e discutevano delle basiliche e degli affreschi, che il pittore e lo scultore italiani di mente volgare e d'abitudini grossolane bevono tutto. E credono che la loro opera debba essere compresa e religiosamente ammirata anche oggi dalle folle.... cioè dal pubblico, se vuole esistere.... e se ciò non avviene si scoraggiano....

In tutto questo guazzabuglio di eruditissimi errori si dimentica che la vita

moderna ha portato con la sua frammentaria rapidità e la sua infinita complessità di conoscenze una fatale suddivisione di lavoro. Oggi non abbiamo più la necessità che l'artista sia nella propria opera un sacerdote, uno storico, un cronista, un sarto, un gioielliere, un armaiuolo, un ritrattista.... Questi elementi, necessari nell'opera antica, sono sempre stati per il loro oggettivismo materiale compresi e gustati dalla massa, cioè dal pubblico, nel loro valore di rassomiglianza, di racconto educativo o di abilità esecutiva. Questo godimento scimmiesco e secondario fino ad ora ha fatto credere che lo stupore, che era solo per l'inganno ottico esteriore, fosse invece ammirazione e comprensione della profondità tutta interiore dell'opera d'arte. Vero è che nel passato l'oggetto dell'arte era più esteriore di quello della nostra epoca. Le immagini si susseguivano nella

loro semplice e piatta apparenza. Tutta la complessa costruzione plastica e l'interpretazione architettonica della linea, del volume, del chiaroscuro e del colore, che devono esprimere oggi un oggetto o una figura, avrebbero ucciso, in un affresco cristiano, la mistica attitudine evocatrice dei santi, delle madonne od altro. Poichè sarebbe mancato lo scopo principale delle arti figurative del passato, che consisteva nel racconto, nel commento illustrato, terribile o giocondo, dei fatti religiosi *uguali e senza discussione per tutti*, delle imprese del sovrano, del Comune o dello Stato, *uguali e senza discussione per tutti.*

Oggi l'artista si innalza al contrario all'elemento essenziale della creazione. L'intuizione plastica lo ha condotto su nuove vette e la scienza, con il vapore, l'elettricità, i gaz carburanti, le onde Hertziane e tutte le ricerche biologiche e chi-

miche ha trasformato il mondo, ha distrutte le leggende e i miti, ha rotti i ponti dove la folla poteva passare e salire per avvicinarsi, mai per raggiungere. Con le scoperte scientifiche è sorta una nuova sensibilità che l'artista già esprime e che la folla si rifiuta di riconoscere.

Le commosse e sciocche invocazioni al grande affresco quattrocentesco che al caffè agitano la fantasia di tutti gli artisti mancati, gli sproloqui sulla grandiosità delle opere eseguite dal maestro con i suoi discepoli nella quiete di non so quale ambiente (chiostro ?... bottega?... campagna?...) sono oggi favole buone solo a colmare la fossa del passato come le triremi, le galee e gli arcieri, sulle quali tutti gli arretrati continuano a fantasticare. Ogni lavoro manuale di esatta riproduzione verista nell' opera d'arte è oggi sempre più inutile o limitato. Un quadro, come un insieme scul-

torio, come un poema, sono oggi sviluppati nel loro oggetto, non in superficie di *esecuzione* ma in profondità *d'interpretazione*. L'artista con ciò è salito alla sintesi estrema, al fenomeno plastico puro.

Ecco perchè la letteratura si allontana dal successo della folla, tratta le relazioni degli elementi puri, sfugge la psicologia comparata, anima la materia non fotografandola nei suoi aspetti esteriori e transitorii, ma facendola vivere nelle sue forze. Alla folla bastano il giornalismo quotidiano con le sue novelle e le sue critiche stipendiate, il romanzo e il teatro episodico borghese. Questi mezzi secondarî che erano nel passato concentrati nel capolavoro, se ne sono staccati e hanno fatto una bassa repubblica a parte. Sono essi i diluitori dell'opera d'arte. I divulgatori spiccioli di piccoli fremiti. Essi seguono, di fronte all'opera d'arte, le sorti della lotta tra le due grandi cor-

renti parallele e contradditorie della modernità: Individualismo e Collettività.

Così per la pittura e la scultura l'opera ha cambiato oggetto. Disprezza il vecchio eroico per il dramma delle forze e del movimento. Innalzandosi alla pura sensazione della realtà plastica, le cose appaiono alla mente nella loro finalità astratta prima che l'episodio momentaneo ce le colorisca con la sua misera accidentalità. La nostra opera quindi, composta di puri elementi plastici, lascia il lavoro di *riproduzione verosimile* degli oggetti e delle figure agli illustratori e sopra tutto ai fotografi e ad ogni mezzo meccanico di riproduzione. Se noi combattiamo i pittori di genere, i ritrattisti comandati, i vuoti e falsi decoratori, lo facciamo solo quando la loro attività commerciale minaccia il campo dell'arte dal quale *devono essere assolutamente esclusi.* Dal punto di vista dell'estetica,

noi li guardiamo con serenità poichè li consideriamo elementi naturali più o meno piacevoli, quali una macchina da cucire, un carro, una macchia sul muro, un vaso qualsiasi. Noi siamo la centrale elettrica, essi i trasformatori e propagatori, ma nulla più. Continuino pure a soddisfare le piccole necessità della massa, essi non ci toccano. Il nostro campo è diverso e più in alto. Potrebbero disturbare, una bicicletta, un cavallo che nitrisce, un cagnolino che fa i suoi bisogni? Purchè ciò non avvenga in casa nostra....

Dunque non è vero che l'artista per orgoglio si è ritirato in disparte e disprezza la folla. E' questa che ha trovato un pascolo sufficiente nella suddivisione del lavoro di riproduzione, di divulgazione, e nella vendita al minuto delle pure verità dell'arte. Essa si appaga e vive di ciò che la fotomeccanica e, molto in-

feriore a questa, la mediocrità degli artisti, le dànno. Siamo dunque eternamente allo stesso punto: la folla, cioè il pubblico, resta fuori dal capolavoro oggi come duemila anni fa, ma in modo diverso. Ciò dimostra che l'essenziale in arte è sempre fuori dalla portata della collettività. Quindi è ozioso sognare ancora vaste ammirazioni, folle religiose ed estatiche che non sono mai esistite. La comprensione dell'arte nella vita moderna va suddividendosi in innumerevoli comunità, che semplificandosi sempre più nei componenti prepareranno forse il regno della pura individualità creatrice per sè.

4.

Pubblico moderno nella vita, passatista in arte.

4.

Pubblico moderno nella vita, passatista in arte.

Così si spiega il conflitto che regna e regnerà sempre tra artista e committenti. Oggi specialmente tra l'artista e l'industriale, questo conflitto assume per chi conosce la vita dei pittori e degli scultori e degli architetti (non affaristi) proporzioni tragiche. Bisogna confessare che se l'industriale è schiavo del guadagno e della clientela, l'artista è quasi sempre schiavo del vecchio concetto artistico. Ora io credo che qualsiasi intrusione eccessiva di *elementi artistici* tradizionali in un'opera di scopo commerciale, ne danneggi la *realtà pratica.*

Noi che vogliamo condurre tutto alla realtà in sè, condanniamo nella vita l'ibridismo degli artisti sempre in lotta tra *un artistico a priori* che non esiste e la praticità moderna che trionfa. Quindi, o gli artisti si ritirano eroicamente in una ristretta purissima zona o debbono piegarsi alle necessità commerciali dell'industria. Chi non ha coraggio non può nè battersi nè far dell'arte! Non è forse questo uno dei motivi per i quali i tentativi di dare alla réclame o ad altro una nobiltà artistica (fatalmente tradizionale) sono completamente falliti? Le scuole d'arte industriale miglioreranno molte cose, ma daranno sempre una produzione secondaria finchè penseranno all'*arte* invece che alla *vita*. E non daranno mai l'opera come credono tutti coloro che applicano all'arte moderna lo stesso sistema di sviluppo di quel maledetto *Trecento*, di quel maledettissimo *Quattrocento*

italiano di cui tutti siamo nauseati e che non rispondono in nulla al nostro tempo. Si potranno far cose gradevoli, belle e comode se si terrà conto che tutto s'incammina a divenire architettonico, e che le manifestazioni dell'industria, del commercio e di qualsiasi attività umana possono incamminarsi nell'arte e servire allo sviluppo estetico di una razza solo se esse seguono rigorosamente le necessità realistiche della vita. Ma guai se queste manifestazioni sono intorbidate e falsate da elementi artistici tramandatici da usi e costumi di altre epoche, anche se trasformati. Perciò, non finirò mai di ripeterlo, noi disprezziamo il teatro-tipo tragico. Il quadro-tipo solenne e decorativo. La statua-tipo eroico. La musica-tipo mistero. La poesia-tipo civile, morale e nostalgico.... Beethoven, Michelangelo, Dante, ci rivoltano lo stomaco. Noi vogliamo uscire da questa atmosfera infetta

di vecchio sublime! Vogliamo rovesciare le antichissime e tarlate carcasse eroiche, siano esse illuminate da sole greco-latino o velate dalle nebbie nordiche.

Tristano e Isotta, Siegfried, Paolo e Francesca, Orfeo, Apollo, Cristo e Giovanna d'Arco, Giove e Wotan, Prometeo, Lucifero e tutti gli stupratori boscherecci e tutti i crapuloni illibidiniti, pederasti attivi o passivi e incestuosi della mitologia e della leggenda, sapete che cosa fanno?... schifo! Sapete che cosa eccitano nel futurista? il vomito!

Esaltiamo i clowns, gli acrobati e tutto il grottesco e l'imprevisto dei circhi e delle fiere; la grande réclame gialla con l'enorme scarpa nera che occupa tutta una facciata, una *qualsiasi e necessaria* costruzione in ferro; i giocattoli; le danze; il ritmo ingenuo, commovente ed esaltante della canzonetta anonima e del café-chantant; il ritmo ferrato delle

officine. Esaltiamo il vocìo, la matematica distribuzione del lavoro nei laboratorî, i fischi dei treni, la confusione delle stazioni, l'ansia! la rapidità! la precisione! Esaltiamo il sibilo delle sirene che ha surrogato il bronzo religioso, tedioso e scoraggiante delle campane; il pulsare dei motori, gli schiaffi cadenzati delle cinghie di trasmissione....

I colori, i rumori, i suoni, le forme, le idee che servono per queste manifestazioni *necessarie* e *inconscie* della vita moderna, sono molto più vicine alla natura e quindi alla nostra arte futurista di quello che possono immaginare i vergognosi cultori degli stili passati.

È difficile trovare in Italia un pittore che abbia un cervello, ed è tempo di finirla con la stupida favola secondo la quale il pittore deve solo vedere bene.

Vede bene soltanto il pittore che pensa bene. Ora solo chi pensa può accorgersi di questo terribile conflitto tra pubblico ed artista. E solo osservando e serenamente giudicando il fenomeno storico di cui siamo vittime, si può trovare il coraggio di combattere e progredire immuni dai volgari pregiudizi che ci circondano. Molti affermano, e tutti ne tremano, che il pubblico sbaglia di rado nei suoi giudizi. Questo è completamente falso.

Lo sviluppo del senso collettivo ha creato un mostro nuovo: il **PUBBLICO.** L'artista, questo eroe convenzionale, è paralizzato dal terrore di dover combattere con lui.... E' una conseguenza della democrazia.... Il pubblico invece è un animalaccio istintivo, il quale in fondo segue l'istinto che lo conduce alla ricerca di una guida, di un padrone, quindi di una *forza.* Però il pubblico, schiavo dell'abitudine come tutti gli esseri infe-

riori, si ribella alle forze nuove. E più sono nuove e meno le accetta, finchè il tempo attraverso opere mediocri e divulgatrici non gli dia la possibilità di capire e farsi guidare di nuovo.

Analizzando le *forze* guidatrici che trascinano i grossi pubblici, noi le troviamo grossolanamente composte di facilità geniale, di vecchie sintesi digerite da secoli e che non costano sforzi di assimilazione (Verdi, Carducci, Dumas figlio, Rodin, Zola Tolstoi, Böklin ecc.) Quindi vediamo il pubblico cosidetto incolto godere ed applaudire qualsiasi opera che incarni istinti tipici o consuetudini popolari millenarie. Analizzando invece le *forze* che guidano il pubblico cosidetto colto, (l'élite, come tutti credono) noi le troviamo composte di elementi distillati da un sublime e da un poetico che non esistono, da un mistero di convenzione tradizionale fuori della realtà. Vi troviamo elementi di leggiadria,

di superficialità raffinata, di isterismi di cultura: tutto ciò uniformato con plagio più o meno evidente ai capolavori *celebri* del passato. (Gabriele d'Annunzio, Oscar Wilde, Huysmans, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Dante Gabriele Rossetti, Burne-Jones, ecc. ecc.)

Abbiamo in tutti e due i casi un fenomeno dannosissimo che crea la diffidenza e l'odio per i cercatori di elementi nuovi, per gli scopritori, quindi per i *difficili*. Insomma si può dire che anche gli artisti sinceri, come ad esempio Gaetano Previati, Henry De Groux, Puvis de Chavannes per la pittura, tradiscono, anche con la lotta che combattono contro il pubblico la causa del nostro fondamentale rinnovamento pittorico. Essi forniscono al pubblico una nuova manipolazione del sublime, che travestito com'è, dà l'illusione d'essere l'esponente di una nuova sensibilità. Si accostano alla

tradizione imitando la solennità silenziosa dei capolavori del museo; appagano gl'intellettuali, i malati di cultura, gli snobs del sublime artistico che la gente in generale ammira ed ascolta e teme come oracoli infallibili, e a noi non resta che il posto di pazzi o di fumisti.

In materia di pittura e scultura abbiamo spesso uno strano fenomeno contradditorio. Il *compratore* si trova quasi sempre nello stato d'animo di un individuo-tipo di civiltà avanzatissima, il cui gusto varia d'epoca secondo il suo temperamento particolare. E l'artista, quando è un talento autentico, appare sempre un inetto, un barbaro, un degenerato cultore del brutto.

Ma vi sono nella società moderna altri fenomeni di contraddizione. Alle volte è un pubblico di borghesi, arricchiti nell'industria o nel commercio delle patate, del cotone, dei maiali e di altre cose

utili; di quei borghesoni ignoranti che hanno quelle mogli enormi, rosse, coperte di gioielli e che vi chiedono frivolezze decorative settecentesche, patine del cinquecento, preziosità floreali e libertine, come se fossero autentici decadenti....

Alle volte è un pubblico democratico di intellettualoidi anarchici e socialisti; di quelli col cravattone nero, dai piedoni scalcagnati, che si trascinano dietro, alle conferenze, *compagne libere* con occhiali, sgangherate e sudicie.... con pose slave, o tedesche, o ibseniane. Si dovrebbe attendere qualche cosa da questa estrema sinistra della vita e della politica.... Al contrario, sono i più feroci imbecilli, i più volgari assertori di banalità tradizionali, di luoghi comuni morali e reazionari. Noi futuristi li abbiamo sempre trovati violentemente contrari ed insensibili davanti a tutte le ricerche rivolu-

zionarie dell'arte, le quali, logicamente, avrebbero dovuto trovare delle analogie elementari nei loro cervellacci da Camera del Lavoro.......... Puah! che schifo!...

Altre volte invece sono degli aristocratici, dei principi, dei blasonati, dei decorati, dei preti (nomi tutti questi che distinguono categorie sconosciute a noi futuristi) che s'interessano e incoraggiano le più sovversive manifestazioni estetiche dell'arte moderna.... Non era frequentata, la nostra 1ª Esposizione futurista di Roma da preti, da frati, alcuni dei quali presero fotografie e tennero conferenze nei collegi dove insegnavano? Non lessero tutti in quei giorni le imbecillissime superficialità che quel gigantesco idiota di Enrico Ferri, disse sul Futurismo in un'intervista con un redattore del *Giornale d'Italia?*

Bisogna proprio credere che il cervello

umano abbia smarrita ogni unità! Disgraziatamente in questa anarchia di tendenze, di opinioni, di pregiudizi e d'ignoranza estetica il cretino grida alti i propri diritti, e la vita dell'artista che lotta con l'arte e con la miseria è avvelenata dall'angoscia!

5.

Contro l'ossessione della cultura e contro il monumento nazionale.

5.

Contro l'ossessione della cultura e contro il monumento nazionale.

Nella nostra epoca in formazione, la diffusione della cultura ha messo un velo alla sensibilità sviluppatasi rachiticamente in una ignoranza secolare. Ha reso arroganti le mediocrità intellettuali che una volta tacevano frenate da una riconosciuta gerarchia di sapienza o di censo. E, come certe libertà generano sul principio confusione, così la democratizzazione del sapere, il furore delle biblioteche, le Università Popolari, hanno imbaldanzite tutte le menti volgari vanitose e mediocri e per quel che riguarda noi pittori e scul-

tori l'arte è diventata «*quello che piace*», secondo un'espressione generale e democratica....

Il libro è divenuto oggi un'ossessione gigantesca. Non v'è idiota (tipo colto) che non si creda qualche cosa d'importante quando ha un nuovo libro sul tavolo o una rivista sotto il braccio. Tutta la balordaggine tedesca o meglio il lato peggiore del carattere germanico hanno offuscata la nostra serena e gaia genialità italiana! La critica, la critica della critica, il saggio critico sulla critica della critica, e la monografia, sono la più grande aspirazione dell'intelletto italico. Il professore (non quello della scuola che è il più maltrattato) ma il professore di qualche cosa, il professore in sè, è divenuto un idolo, e la cultura, l'alta cultura come si dice, è una stalla dove i gelidi castrati d'Italia si sdraiano con sussiego sul letame della loro erudizione. Presto avremo anche noi

come in Germania i giovani che portano gli occhiali solo per darsi del tono, per avvicinarsi al *tipo studioso.*

L'artista italiano avido e ignorante subisce oggi due miserabili imperativi: *l'uomo di cultura*, rimpinzato di carta stampata, e l'arricchito di fresco: *l'amatore*, vuoto di tutto.... L'uno pontifica, l'altro corrompe. Tra i due come una spola perennemente affannata, corre il giornalista-critico, che non ha di solito nè cultura nè denaro, che può essere pieno di buona volontà, ma che, ignorante fino al grottesco, sbaglia sempre e subisce quindi l'influenza di tutti e due.

Non si vide, tempo fa, riempirsi le colonne dei giornali di una notizia straordinaria? Un segretario generale per le Belle Arti (mi pare sia quella piaga nazionale che si chiama corradoricci) aveva grattato un po' più degli altri il fregio di un affresco in una chiesa di Rimini e

aveva scoperto.... il nome d'Isotta... Immaginate la confusione, la gioia, l'ebbrezza del giornalista con questo fatto tra le mani? Se ad una simile oziosa stupidaggine si dedicano intere colonne di giornali, cosa si dovrebbe scrivere per le ricerche creatrici degli artisti o degli uomini di scienza, pei combattenti per la patria o per un'idea, per gli aviatori, gli esploratori, ma che dico?, per il minatore, l'operaio, il facchino?...

Se l'idolatria del libro, dell'analisi, della statistica, della critica, se l'ossessione della conferenza, del concerto, dell'audizione Wagneriana, Debussyana, Straussiana, se la frenesia dell'artistico e dell'erudito segnano nella gioventù europea una miseria fisica, un afflosciamento del temperamento, un rammollimento vergognoso di ogni impeto eroico ed aggressivo, in Italia questa piaga assume un carattere specialissimo.

Gli italiani d'oggi escono, fortunatamente, da quello che fu chiamato il periodo *preindustriale*. Ma quasi tutti se ne ritrovano indolenziti o con le ossa rotte.... La meravigliosa atmosfera giovane che si va formando e nella quale l'Italia si avvia a divenire grande potenza lavoratrice e militare, quest'atmosfera, è poco adatta per i polmoni avariati dalla polvere delle biblioteche e dei musei e dal fetore secolare degli scavi. L'ombra del monumento nazionale ha fiaccato fino ad oggi la virilità italiana ed ogni malcontento cerca pace nella cultura.

Le nostre grandi città si sono formate con gli avanzi di quelle galere intellettuali che sono le « città del silenzio » come le chiamò un grande passatista. In maggioranza, le persone colte, (mi occupo di queste perchè purtroppo la massa in Italia vegeta tra il litro, il giuoco delle bocce e la femmina, tanto nelle città come nelle cam-

pagne) rimpiangono le quiete letture, i colloqui e gli epistolari accademici, le ombre dei grandi trapassati, l'orticello, le campane, il chiù-chiù dei passerotti, le discussioni interminabili e a vuoto nel piccolo caffè di provincia o lungo le viuzze deserte della vecchia Italia. Quando poi sognano l'azione.... per gli altri, brandiscono impettite la vuota rettorica dell'impero di Roma e quei vecchi famosi fantocci sgonfiati che si chiamano Dante, Petrarca, Michelangelo.... La conquista della Libia non è stata fatto passo passo con esempi di Roma, di Venezia, di Lepanto? Non paragonò G. D'Annunzio i nostri forti alpini friulani agli arcieri della Repubblica Genovese? Non si sostiene quasi tutto nella nostra Italia su luoghi comuni, su frasi fatte, su fame scroccate?...

Oh! che nausea questo miserando spettacolo intellettuale e civile! È da tutto

questo che deriva quella atmosfera di perpetuo rimpianto e di scetticismo che ci opprime e ci soffoca!

Chi non trova per pigrizia, o viltà, o incompetenza la propria soddisfazione nelle moderne manifestazioni artistiche, non sa far di meglio che guardare alle proprie spalle e rimpiangere il genio unico, il picco eccelso e solitario intorno al quale è il deserto, e sospirare e sognare su Fidia.... su Michelangelo.... su Tiziano....

Chi si trova a disagio nelle nuove concezioni filosofiche della vita.... guarda alle proprie spalle e rimpiange il dogma e la chiesa, il ferreo sentimento religioso, l'annientamento del corpo o il trionfo del senso, e maledice l'oggi, e sogna il mondo cristiano o il mondo pagano.... la Grecia....

Chi si trova a disagio nel rumore delle lotte politiche, delle rivendicazioni sociali ecc., guarda alle proprie spalle e fanta-

stica sulla sapienza di Salomone, sul ferreo diritto di Cesare, sugli splendori del Re Sole, sul gesto di Napoleone....

Io potrei citare a centinaia gli esempi del morboso malessere, del nostalgico malcontento di questi degenerati della cultura, di codeste anime ancora mal costituite per la nostra gloriosa atmosfera di dinamite.

Per molti oggi l'impossibilità di amare il mondo che ci circonda, la vita che viviamo, le nuove idealità che ci guidano è causa di un doloroso disagio.

Specialmente per gl'Italiani, tutto ciò che è *moderno* è sinonimo di *brutto!...* Ad esempio si parla di Milano e delle altre poche città italiane che invece della solita gloriosa tradizione hanno un meraviglioso presente e un formidabile avvenire, come di città grossolane e orribili. Dirò tra parentesi che il solo barlume di arte italiana, se si toglie Fattori e

qualche macchiaiuolo fiorentino, ci viene da Milano (Ranzoni, Cremona, Rosso, Segantini, Previati)... Il movimento moderno è per un veneziano, per un fiorentino o per un romano, un'aberrazione che bisogna fuggire alla prima occasione dopo aver deriso o compianto. Le folle multicolori e febbrili sono mostruose per l'italiano che in tutta la sua nobile esistenza ha discusso sulla grandezza passata della Patria, nelle quiete vie della sua cara piccola città — ex capitale senza dubbio — tutta piena di ombre gloriose, di vecchi palazzi chiusi, di giardini chiusi, di menti chiuse....

Le officine eternamente deste e ruggenti ispirano ribrezzo all'italiano che per tutta la vita ha concentrato il suo studio e la sua ammirazione sull'ultimo capitello in fondo a destra, di quel tal palazzo, o nella seconda arcata, a sinistra, di quella tal chiesa.... monumento nazionale.

Le stazioni, le strade ferrate, così nere

e così inesorabili di fuochi, di fragori e di fumo, destano orrore a quegli italiani che poi discutono a vuoto e fuori dalla realtà sul modo di mobilitare le nostre truppe in 24 ore alla frontiera austriaca.... E altro non fanno che guardare zufolando il tramonto da una panchina del Pincio, oziare all'ombra dei viali di Boboli, o ripetere su e giù per la millesima volta il liston di Piazza S. Marco....

Appunto questo continuo, ignobile antagonismo tra il passato e il presente produce la nostra debolezza artistica, politica, sociale. I nostri padri ci liberarono col sangue dal giogo straniero; i nostri professori ci riconsegnano moralmente ammanettati dal monumento nazionale! Noi consideriamo il monumento nazionale come la massima piaga d'Italia.

Contro la viltà mentale degli artisti piccoli e grandi e dei critici ignoranti, contro la cultura e la tradizione, combattono le nostre opere futuriste!

È la cultura infatti che in nome dei Greci e di Michelangelo ha troncata la via all'impressionismo scultorio, che noi vogliamo continuare trasformandolo in una sintetica compenetrazione di piani. La sola cultura difende il contorno chiuso nelle figure e propugna vecchie concezioni della plastica e della composizione per combattere il nostro colorito interiore, la sintesi integrale delle cose, la costruzione plastica dei moti della materia.... La cultura, sempre la cultura, difende l'immobilità, la statica, e nega il *Dinamismo* in pittura. Ed è a questa sterile e ripugnante cultura che noi gridiamo : **BASTA!**

6.

Perchè non siamo impressionisti.

6.

Perchè non siamo impressionisti.

Non esiste oggi in Europa e nel mondo una tendenza pittorica o scultoria preoccupata realmente di quello che forma l' elemento sostanziale della plastica, che non derivi dall'impressionismo francese: da Manet a Cézanne.

Tralasciando di rifare la storia di epoche più remote, comincierò da quella che secondo noi futuristi prepara l'epoca che noi viviamo. La divisione storica che faccio mi è necessaria per fissare alcuni punti salienti dell'evoluzione della pittura. Essi serviranno a farci intendere.

Dopo Raffaello, Leonardo, Michelangelo, l'umanità esaurì in arte la for-

mula di un *sublime* definitivo. Con questi tre artisti l'arte raggiunse il massimo sviluppo di una parabola che saliva da millenni. Se l'arte tocca il culmine della sua grandezza nel momento in cui le idealità di un'epoca e di una razza, attraverso le ricerche naturalistiche, si definiscono in una formula astratta tipica, l'arte Romana sta al disotto, col suo verismo analitico e imitativo, tra la Grecia e Michelangelo, come una preparazione. Infatti l'*astratto fisico* degli dei e dell'eroe ellenici si completa e si esaurisce solo quando giunge all' angoscia cristiana *interna* di Michelangelo. Dopo il cinquecento quest'angoscia non trova più nel corpo umano uno strumento che si presti alla sua umiltà espansiva. Essa esula fuori d'Italia in popoli più nuovi e miti, meno violenti e voluttuosi, e si trasforma nella pia contemplazione dei paesaggi e delle lande brulle, nelle

nature morte, nei ritratti, nei quadri famigliari, nelle ricerche naturalistiche frammentarie nordiche. Questo espandersi della contemplazione sugli oggetti che ci circondano, sull'*ambiente*, questo intensificarsi e sminuzzarsi dello spirito d'osservazione, questo nuovo culto dell'universale, questo innalzare a valore plastico i più umili fenomeni naturali, questo, diremo così, panteismo plastico preconizzavano la modernità.

Si può quindi suddividere la storia dell'arte nei seguenti grandi periodi:

Astrazione plastica greca
L'esterno fisico centro dell'universo

Elaborazione:
Egizii, Assiri, Babilonesi

Apice:
Arcaici, Fidia

Trasformazione:
Arte Romana

Stadio ultimo:
Arte Bizantina

Astrazione plastica cristiana
Passaggio dell'esterno all'interno

Elaborazione:
Arte Romana e Bizantina

Apice:
Gotici, Michelangelo

Trasformazione:
Veneziani, Fiamminghi, Rubens

Stadio ultimo:
Rembrandt, Spagnuoli, Francesi

Astrazione plastica naturalista
Esteriorizzazione dell'interno (ambiente paesaggio)

Elaborazione:
Rembrandt, Spagnuoli, Francesi

Apice:
Francesi Secolo XIX, Delacroix, Manet, Impressionismo

Trasformazione:
Divisionismo, Post - impressionismo

Stadio ultimo:
Fauves, Cubismo

Astrazione plastica futurista
L'interno e l'esterno appaiono in simult. compenetr.

Elaborazione:
Dall'Impressionismo al Cubismo

Apice:
Dinamismo - Soggetto - Stati d'animo

Trasformazione:......?

Stadio ultimo:......?

Ponendo la valutazione storica dell'arte al di là dell'accidentalità dell'opera, si vede che l'opera talvolta può essere eccellente senza per questo segnare un'epoca, e può anche essere completamente fuori del proprio tempo.

Considerando dunque le tappe storiche dell'arte nel solo modo possibile, cioè come fondamentali e progressivi rivolgimenti dello spirito umano in evoluzione, noi constatiamo che dalla fine del Rinascimento italiano ad oggi i popoli d'Europa cercarono e cercano ancora una formula definitiva che sfugga, nella sua universalità interpretativa, alle variazioni infinite dell'analisi e ai conseguenti resultati frammentari. Da Giotto a Masaccio, a Michelangelo, tutti gli artisti lavorarono per trasmettersi successivamente un mezzo che doveva, arricchendosi nel suo cammino, condurre all'esplosione ultima dell' ideale cristiano-pa-

gano. La Cappella Sistina potè essere compiuta in quattro anni perchè nulla v'era da ricercare.... Con Michelangelo lo spirito interpretava sè stesso manifestandosi. L'artista non era, come nella nostra epoca, un intermediario tra la natura e l'opera. Era giunto il felice momento in cui l'identità perfetta produce senza errare, poichè riflette sè stessa. La scoperta di manoscritti, gli scavi di statue greche o romane e l'Umanesimo furono gli effetti di una causa fatale: l'ideale tipico greco, pagano, non era ancora esaurito e superato dallo spirito. Con Michelangelo esso è finito; e oggi la mitologia nel pensiero e nella letteratura, e il nudo come tipo di bellezza e come immagine umana, in pittura e in scultura, sono menzogne fuori dalla verità e quindi dalla storia.

Esaurita dunque la formula pagana attraverso l'ultima elaborazione cristiana

operatasi nel Rinascimento italiano, l'arte proseguì nella sua evoluzione con un ritorno alla natura. Essa riprese pazientemente con i popoli nordici lo studio diretto analitico dei nuovi aspetti della realtà che lo spirito andava indentificando e che dovevano creare e tramandare ai tempi moderni i mezzi di espressione che noi adoperiamo. L'Italia ormai stanca di lavoro e di gloria si adagiava in un sonno secolare.

Quello che molti non comprendono (e tanto meno i critici, gli eclettici e i buongustai...) è che dopo quello che si chiama decadenza italiana, il livello dell'arte di tutti i paesi si abbassò scendendo nel buio della ricerca. Tutti gli artisti stranieri dopo i Greci e gl'Italiani ebbero fatalmente quest'impotenza a creare un'espressione tipica su ciò che era l'aspirazione ideale delle loro razze. Forse i tempi non erano ancora maturi, forse

la parabola della sensibilità naturalistica non aveva ancora potuto segnare il culmine: certo è che gli artisti nordici appena si sciolgono dai ceppi della copia veristica deviano subito verso le arti dei popoli meridionali. E' il nostro sole che li abbaglia. I francesi, i fiamminghi, i tedeschi, gli spagnuoli, gli inglesi, non ci hanno lasciato che delle opere d'analisi, di riproduzione ingenuamente curiosa del vero, dei ritratti. Ognuna di queste opere per essere completamente compresa, deve essere collegata a episodi, a date, a caratteristiche di tempo, di luogo, di costumi, di clima. Tutti elementi fuori dell'arte. Manca sempre il carattere di universalità a cui giungono naturalmente i popoli meridionali.

Da Rembrandt agl' Impressionisti, in tutti i paesi che si successero nell'affermazione della propria individualità estetica, vi furono due categorie d'artisti. In

una possiamo mettere quelli che chiamerò i *sinceri,* che studiarono la natura negli spettacoli che li circondavano e divennero perciò, nella loro razza, gli esponenti dell'evoluzione dello spirito. Ma essendo nordici ovvero gotici, quindi inferiori, non si sollevarono mai dall'imitazione veristica per salire al tipico, e lasciarono opere frammentarie e analitiche. Nell'altra invece possiamo mettere gli artisti che chiameremo gli *artificiosi*, i quali studiarono l'arte invece della natura e divennero perciò esponenti di cultura e di mondanità. Questi compresero che le grandi epoche in arte si manifestano attraverso a formole tipiche, astratte, e vollero fare della sintesi, dell'eroico, del solenne! Ma essendo nordici ovvero gotici, quindi inferiori, non poterono mai giungere alla sintesi latina, e caddero nell'imitazione dei greci e degli italiani: nell'*ellenismo* e nell'*italianismo.*

Solo da cinquant'anni, in Francia, le ricerche pittoriche hanno preso un carattere tipico universale. Esse hanno scavato un canale unico: l'Impressionismo, che con le sue successive evoluzioni ha preparato una nuova concezione plastica formalmente e sostanzialmente rinnovata.

La storia dell'arte che va dal secolo XV al secolo XIX è una lotta continua più o meno palese negli artisti francesi, fiamminghi, tedeschi, spagnuoli e inglesi per liberarsi dall'*italianismo,* che fu, come ognuno sa, secondo l'epoca o la moda o i temperamenti, fiorentino, romano, veneziano e bolognese. Il preraffaellismo inglese ne è stata forse l'ultima crisi. Le necessità storiche e gli orgogli nazionali hanno fatto, nei diversi paesi, battezzare per rinascenze gli artificiosi ritorni al « *Grandioso* » passato dell'accademia e della cultura. Ma questo è un argomento di cui tratterò più

innanzi. Resta il fatto che i veri temperamenti pittorici di ogni nazione che profondamente sentirono l'istinto della loro razza furono tutti, dal Rinascimento italiano ad oggi, naturalisti, veristi, analitici e frammentari. Non bisogna dimenticare che questo è il carattere fondamentale dell'arte nei popoli del Nord. Mai nelle arti figurative questi furono capaci di astrazione, di sintesi, nè seppero creare il tipico. Le loro opere in pittura e in scultura diventano simboliche per trasposizione narrativa letteraria, filosofica e sentimentale, mai per astrazione di forme tipiche e sintetiche in sè stesse. Manca in loro il vero e profondo senso plastico. Sotto questa influenza è stata l'arte per trecento anni. La reazione che si manifesta in Francia, in Spagna e in Italia specialmente, oggi, con la nostra pittura e scultura futuriste, ci mostra che il genio italiano riacquista in arte il suo fatale predominio sul mondo.

Non rifaccio la storia dell' Impressionismo che altri hanno già fatta. Ne darò solo il carattere essenziale per mostrare quale diversità ci distingue da quel movimento.

Gl' Impressionisti che ho chiamati, altrove, a causa del loro sperimentalismo, temperamenti scientifici, furono i veri iniziatori del grande distacco dal passato. E ciò perchè la loro reazione segnava, per quanto rudimentale, un principio di identità tra la *sensazione* e la *creazione.*

Noi italiani non dobbiamo dimenticare che l'inefficacia di alcune doti pittoriche del nostro Cremona è appunto dovuta all'azione negativa dell'antitesi che esiste tra la sua sensazione, alcune volte moderna, e il suo cervello pieno di tenerume romantico e di vecchie chitarronate italiche. L'inefficacia di alcune deformazioni di Gaetano Previati proviene dall'essere

l' oggetto della sua emozione in antitesi con la sua forma e questa con il suo colore. L'efficacia di una nuova combinazione di colori complementari o di un contrasto di toni o di una deformazione espressionistica nuova, manca completamente se non scaturisce identificata — secondo una legge che sfugge al nostro controllo — ad un *oggetto* altrettanto nuovo. Chiamo *oggetto* gli elementi che si manifestano nella costruzione del quadro o della statua. Deformare un viso con l'intenzione di dare un Cristo, o applicare l' impressionismo e il divisionismo al drappeggio più o meno cinquecentesco di una madonna, all'armatura di un eroe o di un cavaliere medioevale è un controsenso, è uno sdoppiamento tra cultura e istinto. Di questo errore gravissimo noi pittori italiani misuriamo tutte le conseguenze quando confrontiamo la nostra sensibilità con quella dei pittori moderni stranieri e sopratutto dei francesi.

Per gl'Impressionisti di Francia invece (non esiste del resto altro impressionismo che quello francese) sarà una vera gloria l'avere indicata la via per una reale e moderna identità tra l'interno e l'esterno. Non si trova in essi alcun soggetto che non sia tolto da quella realtà alla quale chiedevano forme e colori. Il sovvertimento ch'essi fecero delle vecchie leggi scolastiche li costrinse ad una analisi e ad un controllo tenaci. Osservarono, sperimentarono sulle loro tele ogni minimo e fugace effetto per trasmettere con sincerità l'impressione degl'innumerevoli aspetti nuovi che la realtà svelava ai loro occhi intenti.

Era fatale che questi esperimenti per quanto avessero un carattere lirico rimanessero sempre dei frammenti schiavi del vero come concezione e quindi oggettivi e limitati come interpretazione. Inoltre la

negazione della fantasia e della composizione, e il metodo completamente sperimentale, producevano in loro l'indifferenza per il soggetto e toglievano al loro quadro la forza universale della continuità. Lo studio della natura non era (e non poteva essere) un mezzo che servisse alla scelta di elementi plastici per comporre una concezione plastica interna, un ponte per creare.... ma era lo scopo in sè! Il quadro era già un qualsiasi studio frammentario di un qualsiasi oggetto o episodio di vita. Nel quadro impressionista affluivano mille tesori di amorosa e febbrile osservazione, ma esso lasciava sempre la penosa impressione di un relativo che rassomigliava a qualche cosa e che poteva continuare all'infinito, senza legge....

Nel quadro impressionista però incomincia lo sforzo verso la nuova *unità plastica* di cui ho parlato, che doveva segnare

il principio di un progresso il quale dura tuttora e condurrà ad un nuovo *sublime* definitivo, più astratto di quello greco o cristiano.

Con gl'impressionisti, le pietre, le piante, gli animali, cominciano a cambiare forma e sopratutto colore. E, quello che è importante, cominciano a perdere il loro valore sentimentale d'immagine. Si crea così il *motivo* impressionista. Per quanto timidamente, le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e quest'ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a divenire plasmabile. Essi perdono è vero con ciò una dimensione: la profondità, ma hanno per sempre conquistato e creato un nuovo corpo: l'atmosfera. Per la prima volta un oggetto vive e si completa con l'ambiente dando e ricevendone le influenze. Per la prima volta si vede sulla guancia fino ad ora rosea, l'accidentalità verde del prato sul

quale ci troviamo, e sul nostro vestito il rosso del canapè sul quale siamo seduti. Occorreranno trent'anni prima che questa compenetrazione e simultaneità, limitata negl'impressionisti al colore, si evolva anche alla compenetrazione e simultaneità delle forme, e questa evoluzione così logica e così chiara, susciterà lo scherno e l'ostilità feroci che il buon pubblico prodiga ai pittori futuristi.

La negazione violenta della fantasia e del mistero; gli abbozzi febbrili con i quali gl'impressionisti cercavano di afferrare le cose e i fugacissimi momenti luminosi che attraversavano; la frenesia per la luce che esasperava il colore e distruggeva il chiaroscuro: tutto questo produsse, coll'andar del tempo, opere che furono gridi di ammirazione scoraggiata per lo spettacolo del mondo. L'apparenza prese il posto della realtà. Invece di vedere la luce e le cose come idee plasti-

che assolute, le sottoposero alla relatività di tempo e di luogo (*). La Natura fu per gl'Impressionisti qualche cosa al di fuori di loro, e quello che giudicavano irraggiungibile era il controllare che essi facevano degli innumerevoli aspetti di una realtà che credevano fuori di loro ed era invece in loro come esperienza di cultura risultante da tutte le epoche pittoriche anteriori.

Quello che noi pittori e scultori futuristi vogliamo invece, è un opposto che si fonda sulle loro basi. E' cioè la ripresa e la continuazione logica delle ricerche impressioniste prima della loro involuzione e decadenza.

Questa continuità dell'evoluzione este-

(*) Mi rammento i titoli di due quadri che facevano parte di una recente esposizione di Henri-Edmond Cross alla Galerie Bernheim, a Parigi: «*deux octobre, trois heures (vent) nord-est*» e un altro: *arc-en-ciel (est) 19 oct. 4 h. 30*».... Non si potrebbe essere più rigidamente conseguenti ad una teoria.

tica che in arte procede fatale al di sopra delle contingenze umane di successo e di moda, apparirà più chiara nello specchietto seguente, specie per chi è al corrente sulla pittura francese negli ultimi trent'anni. L'incommensurabile ignoranza italica leggerà forse per la prima volta dei nomi che non sono quelli delle vecchie gloriose carcasse dell'arte italiana moderna.

IMPRESSIONISMO
Manet
COLORE
(sensazione)
Monet
Sisley
Pissarro
Renoir
Cézanne
Degas
Gauguin
Van - Gogh
Derain
FORMA
(intelletto)
STUDIO DELLA REALTÀ CON LA DIVISIONE DEGLI ELEMENTI COLORISTICI.
(predominio scientifico)
Seurat
Signac
Cross
Picasso
Braque
STUDIO DELLA REALTÀ CON LA DIVISIONE DEGLI ELEMENTI FORMALI.
(predominio scientifico)
SINTESI DI COLORE STATICA.
(Esasperazione del oolore che non trova la forma)
Matisse
Van Dongen
CUBISMO
(Gleizes, Metzinger, Léger)
SINTESI DI FORMA STATICA.
(Esasperazione della forma e del chiaroscuro che non trovano il colore)

ASTRAZIONE PLASTICA FUTURISTA.

L'interno e l'esterno appaiono in simultanea compenetrazione.
Sintesi di colore e forma.
Dinamismo - Soggetto - Stato d'animo-plastico.

BOCCIONI

CARRÀ

RUSSOLO

SEVERINI

BALLA

SOFFICI

Tralascio le suddivisioni transitorie come: *neo-impressionismo, divisionismo, post-impressionismo, sintetismo, Fauves,* ecc.

Molti degli artisti citati nello specchietto vi passarono successivamente. Ho voluto solo unire approssimativamente all'artista il carattere della ricerca in cui più particolarmente si è affermato.

I due o tre competenti in pittura che eroicamente vivono in Italia sapranno benissimo leggere con la dovuta elasticità.

Prima di tutto, mentre carattere degli Impressionisti fu la preoccupazione della luce e del colore, dando le forme come degli abbozzi dinamici, carattere nostro è la preoccupazione di dare stile alla luce e al colore impressionista e di creare perciò una forma definitivamente connaturata al colore. Ma sarebbe poco, se noi ci arrestassimo ad una semplice analisi di forme come gli impressionisti e i neo-impressionisti si fermarono ad una analisi di colore. Noi facciamo una sintesi dei risultati delle ricerche di colore e di forma. Ma questa sintesi non ci conduce di nuovo alle immagini statiche e successive (questo è fondamentale per noi) come avviene per i nostri amici di Francia, cubisti od altro, ma ci porta a ridare la realtà nella sua essenziale manifestazione. Prima cioè che questa realtà si individualizzi in una distinzione tradizionale degli elementi na-

turali (distinzione che suscita sempre in noi un mondo di immagini sentimentali dannose alla plastica pura) noi vogliamo dare la vita della materia traducendola nei suoi moti. Ma anche questo è un ponte verso la nostra pittura, e come questo conduca alla pittura futurista (stati d'animo, plastici, suoni, rumori e odori) dirò nei capitoli seguenti.

È facile dunque comprendere come noi che dobbiamo le nostre origini all'impressionismo ci troviamo invece agli antipodi di esso. Infatti noi vogliamo universalizzare l'accidentale creando leggi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l'*istante* impressionista. Quindi, in luogo dell'accidente fissato, noi diamo l'accidentalità definita in una forma che è la sua legge di successione.

Mentre gl'impressionisti fanno un quadro per dare un *momento* particolare e subordinano la vita del quadro alla sua

somiglianza con quel *momento*, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge creando così la rassomiglianza del quadro con sè stesso.

Torniamo dunque a concetti-plastici generali, ma conservando tutto il nostro orrore, il nostro odio per i concetti plastici che diressero la pittura antica. Quindi facciamo una reazione violenta all'impressionismo e proclamiamo l'avvento di un nuovo ordine plastico, di una nuova gradazione di valori costruttivi. Ma nessuna affinità ci fa simpatizzare con gli ordini gerarchici tradizionali, come avviene in alcuni cubisti fino allo smarrimento della verità. Ecco quanto scrivevamo infatti nella prefazione-

manifesto al catalogo della prima Esposizione di Parigi (5 febbraio 1912): « Pur ripudiando l'Impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'impressionismo, cioè lirismo e movimento. Non si può reagire contro la fugacità dell'impressionismo se non superandolo. Nulla è più assurdo che il combatterlo adottando le leggi pittoriche che lo precedettero ». Ora io aggiungo che piuttosto che tornare indietro, siamo pronti a distruggere tutto e a rifare agli angoli dei sobborghi le barricate impressioniste.

Noi vogliamo che il quadro torni ad imperare indipendente, usando di una legge di forza che scaturisce dalla potenza di moto dell'oggetto e che il tempo e le ricerche degli artisti futuristi definiranno maggiormente.

Con ciò noi raggiungiamo quello che

io enunciai già nella mia prima conferenza in Roma al Circolo Artistico Internazionale (29 maggio 1911), cioè l'*eternità* dell'*impressione*. Noi raggiungiamo quello che angosciava tanto Cézanne da fargli dire nella sua geniale e confusa intuizione: « Bisogna fare il museo davanti alla Natura »; quello che gli faceva dubitare di non poter più, nella sua tarda età, « realizzare ». Per Cézanne realizzare equivaleva a creare. Dunque non è il museo che bisogna imporsi come maestro di stile davanti alla natura. Questo è l'errore dei cubisti e di molti altri. Mi ricordo di un pittore italiano che mi diceva a Parigi come avrebbe voluto fare i carrettieri e i cavalli che lavorano sulle rive della Senna con lo stile e la perfezione del *Gattamelata*.... E' un errore sincero che sembra nella verità come aspirazione, ma è assolutamente nel falso come realizzazione. Molti vi cadono, ma è

un segno sicuro d'impotenza e di cecità. Per andare verso lo stile plastico della nostra epoca bisogna invece *vivere* la sensazione che ci viene dal rinnovamento impressionista, e dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale del vero, e concepire e determinare in una forma la relazione plastica che esiste tra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*. Chi non comprende e non applica questo, in pittura e in scultura, è fuori dalla verità.

L'impressione vivrà quindi nella durata attraverso *la forma unica* del suo svolgersi. Quindi l'impressione non è per noi l'esecuzione dell'oggetto arrestata alla sua riproduzione approssimativa e della quale gl'impressionisti si servirono per accennare il moto, ma è l'oggetto dato nella sua complessità di *sensazione* (apparizione) e di *costruzione*, (conoscenza).

La conoscenza dà la costruzione che ri-

guarda le masse componenti l'oggetto in direzione centripeta. L'apparizione dà la costruzione riguardante le parti che collegano l'oggetto all'atmosfera e agli altri oggetti, in direzione centrifuga.

La prima equivale come forza dell'oggetto alla *quantità*, la seconda alla *qualità*.

L'affermazione di questi valori essenziali, dà alla pittura ed alla scultura futuriste la possibilità di creare la solidificazione dell'impressione e reagisce contro il dissolvimento della decadenza impressionista senza tornare ad una costruzione statica dei corpi. Noi dunque riconduciamo la plastica al volume, alla corposità, ai valori orizzontali, agli spessori completamente smarriti dopo l'impressionismo a causa del culto tradizionale ed eccessivo per le apparenze. L'apparenza luminosa era divenuta negli impressionisti una degenerazione dannosa

dello studio del vero, che li conduceva ad uno svaporamento biaccoso dei corpi e distruggeva ogni elementare costruzione. Ma tornando agli elementi fondamentali della struttura dei corpi, noi non neghiamo, come fa la teoria cubista, quelle che furono la conquista degli impressionisti: *l'atmosfera, il moto e il lirismo*. Anzi noi abbiamo arricchito l'oggetto, perchè se gli impressionisti, per creare quest'atmosfera ad una unità-oggetto del valore di 100, sottrassero 50 di solidità formale per aggiungervi altrettanto di atmosfera, noi creiamo invece una nuova unità-oggetto del valore di 150. Perciò avremo: oggetto (100) più atmosfera (50) uguale a oggetto-ambiente (150). Questa concezione profondamente realistica della struttura dei corpi ha creato in pittura e scultura il **DINAMISMO**, cioè la solidificazione dell'impressione senza amputare l'oggetto o isolarlo dal solo elemento che lo nutre: la

vita, cioè il moto. Con ciò eviteremo di cadere in quello che la pittura è stata fino ad oggi: una enumerazione di oggetti intagliati sopra un fondo.

Oggi la nostra evoluzione mentale non ci permette più di vedere un individuo o un oggetto isolati dal loro ambiente. In pittura l'oggetto non vive della sua realtà essenziale se non come *resultante plastica* tra oggetto e ambiente.

Noi concepiamo dunque l'oggetto come un nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee-forme-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga), e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova *unità indivisibile*. Dunque se per gl'impressionisti l'oggetto è un nucleo di *vibrazioni* che appaiono come colore, per noi futuristi l'oggetto è inoltre un nucleo di

direzioni che appaiono come forma. Nella caratteristica potenzialità di queste *direzioni* noi troviamo lo *stato d'animo plastico*. E' con questa nuovissima concezione dei moti della materia, espressi non come valori accidentali d'interpretazione sentimentale e narrativa del vero, ma come equivalenti plastici della vita in sè che noi giungiamo alla definizione dinamica dell'impressione, che è l'intuizione della vita.

Questa è una delle basi della pittura futurista.

7.

Che cosa ci divide dal Cubismo.

7.

Che cosa ci divide dal Cubismo.

La confusione che fanno continuamente i critici-giornalisti, più per ignoranza che per malafede, tra *Futurismo* e *Cubismo*, mi spinge a chiarire e sottolineare alcune delle diversità che ci dividono dai cubisti.

Inutile che io ripeta qui quello che ho scritto in articoli e detto in conferenze sulla stima, a dispetto degli incompetenti, che noi nutriamo verso i nostri amici di Francia. Parlerò di quello che è, secondo noi futuristi, il loro errore fondamentale: una specie di vizio d'origine malgrado il quale essi sono stati all'avanguardia della pittura europea fino ad oggi.

Mi servo del nome di *Cubismo* per intenderci, volendo parlare del gruppo che più assiduamente espone e combatte sotto questo nome per una pittura più astratta, per una nuova costruzione del quadro, una sistematica e violenta reazione all'impressionismo. In realtà il nome Cubismo non comprende una tendenza ben definita. Scaturì da una esclamazione allegra di Matisse, ebbe celebrità perchè compreso nel senso di ciò che non vuol dire, ed oggi dopo tre anni si disgrega e si trasforma. Intorno ai cubisti vi sono altri giovani pittori che rappresentano già un'evoluzione, preparano opere più avanzate e profonde completamente diverse, opposte a ciò che realmente dovrebbe formare la scuola cubista.

Prima che del Cubismo, però, debbo parlare di Pablo Picasso, senza soffermarmi ad analizzare e a considerare la priorità delle ricerche cubiste e le divergenze più o meno spiegabili tra lui e i cubisti.

Picasso rappresenta la punta estrema del rinnovamento impressionista. E come tutte le evoluzioni estreme ne offre già la negazione, ma una negazione che non giunge ad organizzarsi. In questo artista noi vediamo giunto al massimo l'accertamento dei valori plastici incominciato da Cézanne. Nelle opere dell'ultimo periodo lo studio della forma s'incammina sempre più verso un concetto fondamentale basato sulla conoscenza oggettiva della realtà. Passata la prima sorpresa però ci si accorge che questo concetto formale è il risultato di una impassibile misurazione scientifica, la quale distrugge ogni calore dinamico, ogni violentazione e ogni varietà marginale nelle forme. Invece questo calore dinamico, questa violentazione e varietà marginale, fanno vivere le forme fuori dall' intelligenza per proiettarle nell' infinito. Risultato questo dell'emozione pla-

stica, della sensazione delirante, della intuizione.

La misurazione scientifica di cui parlo si opera attraverso un punto di vista *circolare*, che fa dell'artista un analizzatore della fissità, un impressionista intellettuale della forma pura. Infatti Picasso copia l'oggetto nella sua complessità formale, decomponendolo e numerandone gli aspetti. Egli si crea così l'incapacità di viverlo nella sua *azione.* E non lo potrebbe perchè il suo procedimento, cioè l'enumerazione di cui parlo, arresta la vita dell'oggetto (moto) ne distacca gli elementi costitutivi e li distribuisce nel quadro secondo un'armonia accidentale inerente all'oggetto. Però l'analisi dell'oggetto si fa sempre a spese dell'oggetto stesso: cioè uccidendolo. Di conseguenza se ne estraggono elementi morti coi quali non si riuscirà mai a *comporre una cosa viva.* Per quanto si parli di

arabesco vivo e dell'individualità astratta d'una composizione qualsiasi come puro insieme emotivo di piani, di volumi e di linee, noi futuristi proclamiamo che la pittura marcia verso una comprensione dell'oggetto più sintetica e significativa.

Picasso dunque arrestando la vita nell'oggetto uccide l'emozione. Altrettanto facevano gli impressionisti con la luce. La uccidevano decomponendola nei suoi elementi spettrali. Sono fenomeni di analisi scientifica necessaria come rinnovazione, ma da superarsi.

Un quadro di Picasso non ha legge, non ha lirismo, non ha volontà. Presenta, svolge, sconvolge, sfaccetta, moltiplica i particolari dell'oggetto all'infinito. Lo spaccato dell'oggetto e la fantastica varietà d'aspetti che possono assumere nel suo quadro un violino, una chitarra, un bicchiere eccetera, creano una meraviglia analoga a quella che ci dà l'enumerazione

scientifica dei componenti di un oggetto che fino ad oggi avevamo considerato, per ignoranza o per tradizione, nel suo insieme di unità. Era una scoperta fatale, necessaria nell'arte. È il portato prezioso di una elaborazione, ma non è ancora l'emozione o, per lo meno, è solo un lato dell'emozione. E' l'analisi scientifica che studia la vita nel cadavere, che disseca i muscoli, le arterie, le vene, per studiarne le funzioni e scoprire le leggi della creazione. Ma l'arte è già creazione per sè stessa e non vuole accumulare conoscenze. L'emozione in arte vuole il dramma. L'emozione, nella pittura e nella scultura moderne, canta la gravitazione, lo spostamento, l'attrazione reciproca delle forme, delle masse e dei colori, cioè il *movimento*, cioè l'interpretazione delle forze. Prefiggersi come unico scopo l'analisi integrale del volume e dei corpi è un arresto. Il continuare a farlo è voler creare con-

tro natura. E' concepire di nuovo l'oggetto in un assoluto immutabile ormai distrutto e scomparso dalla nostra concezione della vita. Ripeto quello che dicevo nel capitolo precedente, perchè questa è la chiave del *"dinamismo"*, che noi futuristi italiani abbiamo creato. Oggi la nostra evoluzione mentale non ci permette più di vedere un individuo o un oggetto isolati dal loro ambiente. In pittura e in scultura l'oggetto non vive la sua realtà essenziale se non come resultante plastica tra oggetto e ambiente. Picasso ha voluto osservare e riportare più lati dell'oggetto e disporli sul quadro in modo che le forme dell'oggetto-ambiente non vi partecipino che come elementi accidentali circostanti. Per ottenere questo, ha inventata una schematica nella quale le nozioni che ne formano l'ossatura si velano di mistero con pena estrema perchè

sfiorano le frontiere dell'arte. Ma rimangono ancora nozioni e quindi sono fuori dell'arte, quindi dell'emozione.

Evitare, come egli ha fatto, lo studio delle relazioni, delle forze tra oggetto e oggetto, equivale a perdere la sintesi e il moto limitando l'ispirazione. Infatti il suo quadro è sempre la enumerazione degli aspetti di un oggetto centrale, commentato dai diversi aspetti dell'ambiente circostante. Concezione quanto mai tradizionale malgrado il punto di vista circolare.

L'oggetto e l'ambiente non sono visti come una nuova unità di forze contradditorie e in evoluzione. Inoltre è impossibile far vivere due oggetti, cioè l'azione delle loro reciproche influenze, analizzando ad una ad una le parti che li compongono. Quest'analisi superiore è una stilizzazione dell'analisi nordica. Essa dà un risultato analogo, come emozione, a quello che dànno gli antichi quadri

composti di figure-ritratto. L'analisi psicologica oggettiva delle figure, uccideva l'*unità*, il *calore*, l'*azione*, che sono le basi fondamentali della creazione nell'opera d'arte. Il quadro perciò rimaneva negativo. L'aumento di fissità generato dall'analisi fa perdere a Picasso il senso del volume che era una delle principali volontà di Cézanne. L'estrema analisi del volume lo ha condotto di lavoro in lavoro ad un'abbreviazione della rappresentazione dei corpi. Egli ha finito col dare l'accenno, l'indicazione della forma. Egli dà, invece del volume, la formula equivalente. Quindi, data la trasparenza e malleabilità di queste forme o schemi di forme, ne risulta la possibilità di moltiplicarle all'infinito. Di qui l'intricatissimo arabesco picassiano.

È certo che il volume inteso come alcuni cubisti lo intendono porta al monumentale, cioè al «*grandioso*» passato, al qua-

dro, a Michelangelo, a Raffaello, a Poussin, a David, a Ingres, ecc., e Picasso odia *la grande machine*, come egli mi diceva, e disprezza ciò nei cubisti. Ha torto e ragione. Ragione perchè se si deve cadere nella vecchia composizione di immagini è meglio *limitarsi* a fare della forma per sè stessa. Ha torto perchè è fatale che con elementi di forma e colore resi più astratti degli antichi, l'artista cerchi di costruire un dramma più astratto dell'antico. Anzi dirò di più: forma e colore non possono vivere se non a patto di definirsi nel dramma — nello stato d'animo plastico.

Nascere, crescere e morire, ecco la fatalità che ci guida. Non marciare verso il definitivo è un rifiutarsi all'evoluzione, alla morte. Tutto s'incammina verso la catastrofe! Bisogna dunque avere il coraggio di superarsi fino alla morte, e l'entusiasmo, il fervore, l'intensità, l'estasi,

sono tutte aspirazioni alla perfezione, cioè alla consumazione. Bisogna finirla con le negazioni con il terrore delle realizzazioni. Non bisogna dimenticare che la rivoluzione futurista porta l'arte verso una nuova grande epoca definitiva, classica come dicono gli altri....

E perciò noi futuristi propugnamo il quadro, quindi la composizione, e la legge, quindi l'ordine e la scala nei valori plastici. Ma per noi il quadro non è quello che esaminerò nei cubisti; non è l'enumerazione analitica di Picasso o di Braque, ma è la vita stessa intuita nelle sue trasformazioni dentro l'oggetto e non al di fuori.

Noi siamo d'accordo con Picasso quando vuol distruggere la pittura, perchè anche noi lavoriamo in Italia da parecchi anni (prima isolati, poi uniti nella solidarietà futurista) per distruggere tutto il vecchio pittorico idiota tradizionale realistico, de-

corativo, affumicato, di museo, ma sbaglia profondamente quando non s'accorge che la ricerca di elementi astratti non conduce ad una *costruzione astratta.* Questa costruzione ci ha fatto fino dal 1° manifesto proclamare il soggetto in arte come necessità, ed è questa costruzione che dà alla nostra pittura futurista un carattere profondamente italiano.

Se abbiamo adunque in Picasso uno sforzo che tende ad uscire dall'artistico convenzionale (e in questo aiutato da trent'anni e più di pittura francese) i cubisti al contrario vi precipitano. Se nel primo troviamo un'astrazione che va fino alla aridità, propria della razza spagnuola alla quale appartiene, (gli spagnuoli sono sempre stati, nel passato, gli analitici più stilizzati) noi futuristi veri italiani sereni ed equilibrati troviamo nei cubisti il freddo buon gusto accademico francese.

È infatti alla tradizione francese che

i cubisti e i loro critici fanno sempre appello.

Si può parlare di tradizione francese? Se ne può parlare rispetto ai cubisti, che vogliono creare un tipico universale e ricercarlo risalendo e riallacciandosi alla tradizione francese? La Francia, pittoricamente, non ha mai accennato alla realizzazione di un ideale convenzionale. Ha sempre ondeggiato tra l'arte fiamminga, della quale è un ramo latinizzante, e l'arte italiana, veramente latina.

Quando diciamo scultura greca o pittura italiana o pittura fiamminga, la nostra mente afferra immediatamente dei cicli omogenei, delle continuità storiche nell'espressione plastica d'una razza. A cosa pensiamo invece quando diciamo pittura tedesca? A dei mostri imbalsamati realizzati da creatori stitici. A che cosa pensiamo quando diciamo pittura spagnuola? A qualche pittore, a qualche

ritratto.... A che cosa pensiamo quando diciamo pittura francese? A *studi parziali della realtà*, che si susseguono da Foucquet agli impressionisti e rappresentano i caratteri tradizionali della razza francese, e che lottano disperatamente contro *tentativi di stile completamente ispirati dalla cultura* e purtroppo sempre trionfanti in Francia.

Io dunque chiamo tradizione in arte lo svolgersi logico fatale continuo dell'idealità d'una razza al di sopra dei ritorni e delle simpatie o delle influenze delle scuole o delle mode straniere.

Quello che nella pittura e nella scultura francese può dirsi veramente grande, è stato sempre un gotico temperato di sobrietà e alleggerito di eleganza. Anche gl'impressionisti con il loro esempio di genialità collettiva *(di collaborazione)* hanno confermata la tradizione gotica in uno dei suoi principali caratteri. L'Im-

pressionismo è pittoricamente parlando la cattedrale della modernità.

Può da questo fondo gotico scaturire, rimanendo francese, uno stile universale? Noi futuristi italiani lo neghiamo. Uno stile universale non soltanto per l'Europa ma per tutti gli uomini di razza bianca non può rifiorire altrove che in Italia. Anche alla fine del 300 e nei primi del 400, l'arte gotica era all'apogeo, ma la sua poesia realista dovette emigrare in Italia per trovare lo sbocco nell'oceano michelangiolesco. Osserviamo se anche oggi non si manifesti attraverso il cubismo quel congelamento, quel manierismo stanco, stecchito e complicato che caratterizzarono l'assopimento dell'arte gotica nel 400.

Dunque la pittura francese o è stata verista e naturalista o è stata freddamente accademica e italianizzante: in tutto ha portato sempre una tendenza caratteristica ad ingraziosire fino al lezioso.

E quando nel secolo XIX liberandosi dalle fredde e sterili influenze greco-raffaellesche, ha voluto attraverso la ricchezza logica del realismo salire al solenne, al grandioso, al terribile (romanticismo), ha tradito quasi sempre quello che intimamente ogni buon francese chiama *tradition française.*

Per quanto si possa ammirarlo, Poussin non è un genio. Egli dovrebbe cominciare, secondo alcuni, quella che i francesi chiamano arte nazionale o *goût français.* Anche su questo poi, tra i cubisti si dissente. Qui invece sarebbe meglio intendersi. Se arte francese vuol dire buon gusto accademico, eleganza convenzionale, armonia codificata, Poussin comincia la tradizione e la continueranno Lorrain e David preceduto dal suo maestro Vien e seguito da Ingres, il rigidissimo greco-borghese. Ma ognuno che conosca il problema della pittura comprende che

queste non sono le tappe della idealità plastica della razza francese, ma sono belle costruzioni per i bisogni mondani. Non sono soluzioni di continuità, sono reazioni accademiche, rivoluzioni di palazzo, del gran palazzo della cultura; ma fuori, cioè nella natura, se ne parla appena.... Osserviamo l'architettura: è la stessa cosa: la Francia *arrange* con eleganza quello che eredita di Gotico e di Romano senza mai fare una sintesi originale e profonda di queste due forze. Versailles e i suoi padiglioni, Lenôtre e i suoi giardini, non vi sembrano i miracoli di una sarta di genio, di una grande ricamatrice? È sempre arte attillata. E' sempre lo spirito di mondo che trionfa, lo spirito colto. E' lo sforzo per rinnovare gli splendori decorativi del passato. Raramente l'occhio osserva la natura e ne estrae un ritmo e una formula possenti. Quando i grandi artisti francesi hanno

dato in pittura o scultura un'opera sincera, essa è dolce, timida, quasi stentata plasticamente, ma spesso elegante. Questo è il carattere dei pittori veramente francesi cioè realisti ed anti-italiani fino al secolo XIX, epoca in cui con i maestri di Barbizon e gli Impressionisti noi entriamo in un periodo che segna l'apogeo della pittura francese.

Non dimentichiamo però che prima di questo periodo, i pittori francesi, più sono grandi secondo quella che per me *non è* la tradizione francese, e più hanno distillato la Grecia, Roma, Pompei e Raffaello. Michelangelo è poco compreso e tradotto. Egli è già troppo torvo, troppo appassionatamente astratto e troveremo la sua influenza in Daumier, in Delacroix, in Millet, temperamenti poco francesi se quella di Poussin e di David è la tradizione francese. Guardando indietro, anche per chi conosce mediocre-

mente la pittura e l'arte francese, Cousin non può sembrare che un mediocre, da considerarsi appena come documento. Vouet un mediocrissimo barocco, tronfio erede di tutta la decadenza italiana caraccesca, ecc. Le Sueur, Le Brun, Mignard Rigaud, Largillière sono vuoti, sono freddi, compassati accademici. Claude Lorrain intravede l'avvenire nella luce, ma il classicismo italianizzante lo impiccolisce, lo rende antipatico. Poussin e poi David e poi Ingres aspirano all'ideale, al definitivo, ognuno nel loro tempo senza riuscirvi, preoccupati solo della Grecia e di Roma. Comprendono l'astratto, il grandioso, il definitivo, insomma lo stile, solo dal punto di vista degli antichi.... stranieri greci e romani.

Il carattere e le ricerche francesi non esistevano per il loro temperamento imbevuto di cultura classica, o tutt'al più facevano omaggio al fondo naturalista e imita-

tivo della loro razza con uno strano succedersi di ritratti, che rimanevano però traduzioni in francese colorato, di marmi e gessi greco-romani. Erano opere infeconde, personali, prive di sviluppo successivo in altri, poichè erano ricercate più nell'arte che nella natura, tanto nell'ispirazione che nello stile.

Froment, Foucquet, Clouet, Filippo di Champaigne, Callot, i fratelli Le Nain, Watteau, Fragonard, Chardin dovrebbero segnare la linea diretta realista francese, e sono la vera tradizione francese, ma si seguono troppo distanti, misconosciuti dalla loro razza, inconsapevoli, mezzo fiamminghi, ineguali, troppo limitati e accidentali. Si seguono per analogia di temperamento, timidi e isolati, più che per continuità logica di sviluppo.

Qui mi viene in mente una cosa a cui non avevo mai pensato prima d'ora. Quando tenni a Parigi la mia conferenza

in francese sulla « pittura e scultura futurista », nella grande sala di Rue de La Boëtie, dove si era aperta la mia prima esposizione di scultura, mi ricordo che in mezzo al tumulto e all'incrociarsi rumoroso delle invettive, mentre io analizzavo la pittura francese ponendo in luce quelle che a me sembravano le doti dei cubisti, un signore mi gridò, anzi mi urlò, rosso e paonazzo di bile, da una sedia su cui era salito: « Monsieur! le cubistes ne sont pas français!... » Il tumulto che ne seguì e il pugilato che si iniziò tra il suddetto signore e i numerosi cubisti presenti mi impedirono di meditare su quella che mi sembrava una semplice interruzione, una ironica *boutade*. Ora, ripensandovi mi domando se quel signore non avesse invece ragione.... Non dico che gli amici cubisti non siano francesi: mi domando se il carattere della loro tendenza non rinnovi ancora un fenomeno storico frequente in

Francia. Ogni qualvolta — per limitarmi alla pittura — il naturalismo francese inizia un periodo, uno sviluppo che accenna a condurre ad una definitiva soluzione di continuità, cioè a trovare lo sbocco in una formula universale definitiva, subito vi si sovrappongono elementi di sensibilità straniera, che non essendo assimilabili dalla razza, intorbidano, deviano o arrestano il puro corso naturale della sorgente francese, celtica. — Ad un sereno dolce e composto naturalismo subentra una fredda complicazione intellettuale.

Tra la tendenza incerta gotico-verista e la tendenza ugualmente incerta latino-idealista, la Francia arriva alla sua bella grande e logica fioritura che comprende tutto il secolo XIX. In questo secolo vediamo un romanticismo (che è un realismo con base idealista) trionfare con Gros, Gericault e Delacroix sulle grecherie raffaellesche di David e di Ingres. Vediamo

un altro romanticismo che si manifesta in Corot, che è un realista velato di nostalgia classica; un altro in Millet, che è un realista-idilliaco, rude ed umile. Seguono infine tutte le ricerche più o meno veriste dei paesisti di Fontainebleau. Con questo periodo che non riesce ancora a districarsi da influenze classiche italiane, fiamminghe, olandesi, inglesi, noi ci avviciniamo sempre più alla grande rivoluzione impressionista. I colpi per una radicale trasformazione che non lasci dubbi su l'esistenza d'influenze antiche — almeno come volontà di reazione — la Francia li deve a Gustavo Courbet e a Edoardo Manet. Ma anche questi, che così terribili sembravano ai loro contemporanei, non vanno immuni da influenze di museo: classico o spagnuolo.... Quando si pensa al terrore che hanno gli artisti per l'audacia, e l'arbitrario!...

L'Impressionismo, evoluzione estrema

di un naturalismo secolare, è nello stesso tempo la prima pagina del poema che dovrà cantare le forze della materia al di là del particolare accidentale ed episodico.

Il *motivo* impressionista altro non è che il primo passo verso la creazione di un organismo plastico, costruito sul puro giuoco lirico (di masse, di linee, di luci) tra oggetto e ambiente. Esso è divenuto, non lo si deve dimenticare, la parola unica con cui si esprime oggi — checchè se ne dica — la sensibilità plastica europea. Impressionismo è dunque un lirismo plastico che indica la fine della riproduzione dell' immagine per ridare l'immagine. E' l'indicazione per creare il *fatto plastico*, per creare quello che noi soli futuristi italiani abbiamo dato e proclamato: lo *stile della sensazione*, *l'eternità dell'impressione*, *il dinamismo.* Con l'impressionismo dun-

que sembrava che la pittura francese trovasse finalmente quella soluzione di continuità, quello sbocco in una formula universale definitiva di cui parlavo più sopra.... E' accaduto il contrario. Con le ricerche del volume e della staticità, del peso, del tono, ecc., di Cézanne, giuste nel principio ed errate nelle conseguenze; con il Cubismo e i suoi concetti aprioristici che sono il sistematico e logico svolgimento dei quadri — si noti bene — non delle enunciazioni di Cézanne, la tradizione accademica francese riprende il sopravvento.

Come ho detto in principio di questo capitolo, quello che io considero come cubismo, è il tentativo di dare stile a tutte le verità di forma e di colore rinnovate dagli impressionisti in poi. Ma uno stile non si crea con la volontà o con la cultura, cioè con la conoscenza di quello che in altri tempi è stato stile.

Esso nasce e si sviluppa spontaneo dalla profonda volontà di una razza e sulle basi della sua fondamentale e caratteristica sensibilità.

Non si può trovare, secondo quanto vuole la teoria dei cubisti, un definitivo aprioristico fisso che corrisponda allo spirito della nostra modernità. Gli elementi di cui ci serviamo sono ancora pochi e incerti. E' dannoso e falso tornare agli antichi o appoggiarsi ad essi per dare alla propria opera il carattere sereno e universale del definitivo. Noi troveremo il definitivo incamminandoci all'interpretazione delle relazioni di moto degli oggetti. Quindi in luogo di fissare dei limiti fissi agli oggetti come han fatto gli artisti prima dell'impressionismo, bisogna che gli oggetti sieno interpretati nelle loro reciproche influenze formali, nella gravitazione delle masse, nella direzione delle forze. I cubisti costruiscono un definitivo

interpretando in senso negativo gl'insegnamenti di Cézanne. (*) Con questa interpretazione scaturisce da Cézanne un definitivo che è un arresto, se non un passo indietro. V'era in Cézanne il pericolo che v'è in tutti gli artisti intellettuali: un varco aperto alla tradizione. In Cézanne abbiamo continui tentativi classici da museo. Sedotti da questo i cubisti hanno esagerati i noti consigli di Cézanne sul ritorno al cubo, alla sfera, al cilindro. Hanno preso alla lettera l'idea già citata di Cézanne: « Il faut faire le musée devant le nature », anzi hanno dimenticato la natura e fatto

---

(*) A proposito di influenza di elementi di sensibilità straniera, si noti che l'insegnamento di Cézanne è tutto italiano antico. Che i due cubisti Gleizes e Metzinger nel loro libro: *Du Cubisme*, chiudono un capitolo dicendo che i mezzi cubisti dimostrano se studiati attentamente di avere in Michelangelo « leurs lettres de noblesse ».

Un giorno a Parigi il signor Vollard mi diceva di aver l'intenzione di dimostrare un giorno o l'altro come Cézanne fosse di origine italiana e il nome Cézanne una degenerazione di Cesena.... Io non me ne occupo.

il museo. Hanno esagerato la colorazione di Cézanne accentuando, in odio al cromatismo impressionista, il puro chiaroscuro, condendolo di grigi e di freddezze puramente francesi degne di Giraudet, di Prud'hon e d'Ingres. Esagerando il terrore per l'episodio, hanno generalizzato le forme e sono caduti in una generalizzazione esteriore al di fuori di loro e priva di qualsiasi vitalità. Hanno voluto, seguendo la tradizione accademica francese, salire al concetto nella forma, dimenticando che questo concetto deve scaturire come una purificazione della oggettività naturalistica e non essere un processo di imitazione e di affinità con gli antichi.

Per questo le ricerche di un tipico che dovrebbe chiudere la parabola dell'arte moderna, non interessano noi italiani. Chiudano pure la parabola di una tradizione nazionale quei cubisti che si dichiarano

eredi di Poussin, o quelli che si dichiarano eredi di Clouet e di tutto il naturalismo francese. Noi futuristi italiani non abbiamo alcuna tradizione da chiudere o continuare. Il paganesimo espresso nel tipico umano, è finito ed è morto con Michelangelo. Esso non c'interessa più e ce ne sentiamo completamente staccati. Il definitivo nel senso classico, greco o italiano antico, è completamente sconosciuto ai futuristi. *Noi italiani moderni siamo senza passato.* Forse i francesi possono credere di continuare qualche loro grande primitivo. E' comprensibile. La linea naturale dei primitivi francesi si spezza con l'*italianismo* di Luigi XIV. Il ritorno alla natura — per quanto impreziosito e incipriato — di Watteau, di Fragonard e quello più umile e sincero e più profondamente pittorico di Chardin, si arrestano e deviano di nuovo davanti a Winkelmann e a Raffaele Mengs. Cé-

zanne, ma sopratutto i cubisti interrompono ancora, con un nuovo intellettualismo cerebrale e tradizionale l'opera di Monet, di Pissarro, di Renoir.... Forse è fatale.... In Italia invece dai Primitivi, da Cimabue, a Michelangelo, ai Veneziani, al Caravaggio, a Bernini e a Tiepolo, noi possiamo seguire uno sviluppo serrato, fatale, sereno, nel quale sviluppo gli artisti si succedono sempre di ricerca in ricerca, completi possenti e definitivi. Canova non esiste nella storia della sensibilità italiana. L'entrata trionfale, che la nuovissima pittura italiana ha fatto nella sensibilità europea con i pittori futuristi ci dà le più grandi speranze per l'avvenire.

Dalla morte di Michelangelo ad oggi l'Europa pittorica ha cercato e accumulati gli elementi per un *nuovo* tipico che solo noi italiani potremo esprimere. Noi futuristi siamo i soli *primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.*

I cubisti dunque non danno compiutamente una nuova interpretazione della materia, concependola cioè oltre che nelle sue dimensioni complessive anche nel determinismo delle qualità organiche delle sue forze. Si arrestano a come costruire il quadro, come comporlo, come distribuire in esso le masse e i colori. Sconvolgono gli elementi del quadro tradizionale e trovano nuovi ritmi per la nuova combinazione di una retta con una curva... Ma non è tutto. Siamo sempre ad un nuovo accomodamento della superficie, non ad una nuova ed astratta interpretazione della profondità.

In alcuni cubisti sembra che la sola preoccupazione sia la ricerca di una nuova legge di frontalità che serva — come disse il Longhi in un magnifico articolo sulla pittura futurista — ad «aumentare la superficie plasticamente realizzabile di un oggetto» (*La Voce* N. 15, 10 aprile 1913).

Ma ciò non basta per costruire una figura viva e molto meno un quadro. E poichè tutti i cubisti, si servono più o meno degli elementi di Picasso, è evidente che essi commettono l'errore di credere che con dei pezzi anatomici si possa comporre una persona viva. Non si può far vivere una figura o un'opera, in altro modo che vivendoli, e Picasso quando seziona una figura, la sminuzza, la enumera nei suoi elementi, la uccide. E quando i cubisti costruiscono con questi elementi fabbricano un essere morto, imbalsamato.

Inoltre il quadro cubista è impregnato di un'atmosfera di museo che gli viene — non mi stancherò mai di dirlo — da Cézanne, e da un errato sentimento di affrettata conciliazione tra rivoluzione e tradizione. Lo studio e la conseguente influenza degli antichi arcaici, dei negri, delle sculture in legno, dei bizantini, ecc., ha portato nei quadri dei nostri

giovani amici di Francia, una saturazione di arcaismo che è un'altra piaga passatista, un altro fenomeno di cultura come le influenze greco-romane. Queste influenze d'arti rudimentali se si fanno accettare per la novità, se hanno servito a liberarci dal classico, sono però dannose allo sviluppo di una pura coscienza plastica moderna. È in questo senso che noi ci dichiariamo primitivi. Nessuno di noi futuristi, pittori o scultori, è affetto di quell'arcaismo che porta con sè una immobilità ieratica di solenne antico che ci ripugna. Ripeto ancora: v'è un *barbarico* nella vita moderna che ci ispira. Dunque non vogliamo rifare il movimento delle folle e gli episodi di ciò che ci passa sotto il naso. Vogliamo cercare nelle inconscie necessità della vita, nel come esse si manifestano, le leggi per una nuova — *completamente nuova!* — coscienza plastica. A noi futuristi non in-

teressa sapere se i cubisti si trasformano, se oggi uno di essi fa del dinamismo e l'altro fa dell'orfismo, se uno parla di vita moderna, di complementarismo o di simultaneità con un'insistenza infantile e disperata... Noi conosciamo il Cubismo quale ci fu contrapposto in Francia negli articoli e nei libri quando apparimmo col Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1910) e con la nostra 1ª Esposizione: Galerie Bernheim (6 febbraio 1912). Nel manifesto e nel catalogo di questa Esposizione parlavano per i primi di *dinamismo,* di *vita moderna*, di *complementarismo* formale e cromatico. Allora si rise e si criticò ferocemente. Molte cose ora si applicano a Parigi, in Germania, in Russia e al Giappone. Giornali, lettere, riviste, libri, ce lo provano. I giovani che dall'estero ci inviano fotografie dei loro quadri sono innumerevoli. Questo basta al nostro orgoglio di italiani e dimostra che avevamo ragione.

Quando parlavano di soggetto nel quadro, prevedendo e realizzando la corrente che ora tutti accettano, si volle interpretare il nostro concetto come il desiderio di tornare al fatterello.... Come potevamo pensarlo noi che sapevamo — forse meglio e prima di tutti — valutare il *motivo* impressionista come il principio della distruzione della scena a immagini? Noi volevamo proclamare e far comprendere, in mezzo alle tendenze ferocemente oggettive che dominavano qualche anno fa in Francia, che non v'è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della *emozione*. È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi.

Era il moto dell'oggetto che ci preoccupava! Nella sua interpretazione lirica (emozione) sta il giusto mezzo, il fulcro

sul quale arrestare la rappresentazione della realtà senza soffocare la vita, o cadere nel didattico o nel caos di un'analisi superiore.

Quindi, riassumendo, noi futuristi neghiamo che il Cubismo abbia creato un cifrario astratto, una specie di concettualismo plastico che possa nella sua determinazione tipica sostituire praticamente l'intuizione dell'artista. Passare in arte al concetto, come vogliono fare i cubisti, quando manca in noi l'identità tra la realtà esterna e l'interna, è pericolosissimo e la gelida fabbricazione d'immagini di alcuni cubisti lo dimostra.

Quello che non si deve dimenticare è questo: Il punto di vista, col dinamismo futurista, è completamente cambiato. Per quanto interiore, la pittura moderna è sempre stata fino ad oggi uno spettacolo di immagini successive che si svolgono davanti a noi. Per quanto nei

cubisti l'oggetto sia concepito nel suo valore integrale e il quadro sia costituito dall'armonica combinazione di una o più complessità oggetto in una complessità ambiente, lo spettacolo non cambia.

Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo *divenire dinamico*, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto.

Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo osservare, dissecare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso. Quindi per noi l'oggetto non ha una forma a priori, ma sola è definibile la linea che segna la relazione tra il suo peso (quantità) e la sua espansione (qualità).

Questo ci suggerisce le linee-forza che caratterizzano la potenzialità dell'oggetto e ci portano ad una nuova unità che è

l'interpretazione essenziale dell'oggetto, cioè l'intuizione della vita. La nostra è *una ricerca del definitivo nella successione di stati d'intuizione.*

Noi che siamo accusati di visione esteriore, di cinematografia, siamo soli ad incamminarci verso un definitivo che è una intuitiva creazione evolutiva.

Si può dunque dire che noi ci troviamo agli antipodi del cubismo. I cubisti assurgono alla generalizzazione riducendo l'oggetto ad una idea geometrica, cubo, cono, sfera, cilindro (Cézanne), ed ha fondamento nella *ragione*. Noi giungiamo alla generalizzazione dando lo stile della impressione, cioè creando una forma dinamica unica, che sia la sintesi del dinamismo universale percepito attraverso il moto dell'oggetto. Questa concezione che crea la forma della continuità nello spazio ha fondamento nella *sensazione*.

Il Cubismo ha distrutta la fluidità im-

pressionista, ma è tornato a una concezione statica permanente della realtà.

Noi diciamo che il contorno e la linea non esistono se si considerano come fissi per la delimitazione dei piani che includono. Questo è un vero ritorno all'antico. Le linee e i contorni esistono come forze sprizzanti dall'azione dinamica dei corpi. Sono quindi direzioni di forze plastiche (linee-forza) che fluttuano tra l'ossatura concreta del reale: (intelligenza) e la sua azione variabile infinita e mobile: (intuizione).

La teoria cubista costringe l'oggetto in una ideografia a priori, noi lo viviamo nella formula d'evoluzione dell'oggetto. Il cubismo ripete il processo di stile degli Assiri, degli Egizi, dei Greci, di Leonardo da Vinci; noi entriamo coraggiosamente nella concezione d'uno stile evolutivo affatto nuova. Noi ci avviciniamo al definitivo dando stile al secolare natu-

ralismo che il Nord ha elaborato, essi precipitano in tutte le concezioni di stile che hanno creato nei millenni l'ACCADEMIA. Essi interrompono e volgono le spalle all'evoluzione della sensibilità pittorica moderna che ci ha dato il grande impressionismo. Noi lo continuiamo. Noi apriamo una nuova via, essi ne chiudono un'altra.

Dunque noi non tiriamo concetti plastici accidentali dalla cosa, come fa Picasso. Non abbiamo concetti fissi al disopra della cosa, come i cubisti. Noi futuristi siamo nella cosa e ne viviamo il concetto evolutivo.

Rifiutare una realtà *a priori* secondo le vecchie leggi tradizionali della statica; ecco l'abisso che ci divide dal cubismo e che fa di noi futuristi la punta estrema della pittura mondiale.

8.

Fondamento plastico
della pittura e scultura futuriste.

8.

Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste.

Il nostro idealismo plastico costruttivo trae le sue leggi dalle nuove certezze dateci dalla scienza.

Esso vive di puri elementi plastici ed è illuminato dall'intuizione di una ultrasensibilità sôrta con le nuovissime condizioni di vita createci dalle scoperte scientifiche, dalla rapidità della vita moderna in tutte le sue manifestazioni e dalla simultaneità di forze e di stati d'animo che ne risulta.

Per quello che riguarda la nostra azione për un rinnovamento della coscienza plastica in Italia, il compito che ci siamo

prefisso è quello di distruggere quattro secoli di tradizione italiana che hanno assopito ogni ricerca e ogni audacia, lasciandoci indietro sul progresso pittorico europeo. Vogliamo immettere nel vuoto che ne risulta tutti i germi di potenza che sono negli esempi dei primitivi, dei barbari d'ogni paese e nei rudimenti di nuovissima sensibilità che appaiono in tutte le manifestazioni *antiartistiche* della nostra epoca: café-chantant, grammofono, cinematografo, affiches luminose, architettura meccanica, grattacieli, dreadnought e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc. Superare la crisi di rudimentale, di grottesco o di mostruoso che è segno di forza senza legge. Scoprire le leggi che vanno formandosi nella nostra sensibilità rinnovata ed entrare, come le nostre opere futuriste già dimostrano in un ordine di valori definitivi.

La famosa cultura dei nostri avversari risale sempre ad epoche più o meno vicine per trovare esempi contrari alla nostra concezione pittorica futurista. Questa famosa cultura dei critici e delle persone colte non è che un'accozzaglia di luoghi comuni germinati dalla recente educazione democratico-razionalista che ha creata questa illusione verista: dove tutti vedono o credono di vedere un albero, l'arte deve far sentire a tutti che riproduce un albero. « Ma lei *vede il vero così?* » vi chiederà sempre la balordaggine pretensiosa della persona colta. « Ma un albero è un albero, perdio! » vi gridano congestionati i medici, gli avvocati, i professori....

Da un altro lato, in Italia specialmente, l'ideale della tradizione greco-romana si è così radicato nella nostra secolare apatia, ha così cristallizzata la nostra coscienza estetica, che qual-

siasi diritto alla deformazione frutto dell'emozione plastica della luce e dell'atmosfera, è violentemente e brutalmente combattuto, soffocato e deriso. Quindi da noi, che siamo creduti un popolo gaio, immaginoso, niente caricatura, nessuna fantasia decorativa, nessuna gaiezza illustrativa nelle diverse manifestazioni grafiche della vita nazionale. Tutto quello che non sta nel concetto di proporzione greco-romana o raffaellesca e michelangiolesca (che ai loro tempi erano delle deformazioni corrispondenti a un ideale estetico); tutto quello che non risponde al valore oggettivo della rassomiglianza e del puerile inganno ottico è creduto in Italia fuori dalla natura e dall'arte.

Invece, quanto più si risale nelle epoche anteriori, tanto meno si trova l'ossessione miserevole dell'inganno ottico che è una delle armi più baldanzosamente usate per combatterci.

La pittura e la scultura nelle epoche primordiali si preoccupano di *suggestionare e suggerire* e lo fanno con qualsiasi mezzo, senza il più lontano accenno alla stupida *esercitazione artistica* sempre fuori dalla realtà. In queste epoche felici non si conosce la parola *arte*, tanto meno il concetto di artistico, e non si conoscono le artificiose suddivisioni di pittura, scultura, musica, letteratura, poesia, filosofia... Tutto invece è architettura perchè tutto in arte deve essere creazione di organismi autonomi costruiti con valori plastici astratti, cioè con gli equivalenti della realtà. Ecco perchè noi siamo recisamente e violentemente antiartistici, antipittorici, antiscultorii, antipoetici, antimusicali. Le opere d'arte dei selvaggi, così fatalmente entrate nel processo di rinnovazione moderna, provano la verità di quanto affermo.

Il viaggio a Taiti di Gauguin, la comparsa degli idoli e dei feticci del Centro-

Africa negli *ateliers* dei nostri amici di Montmartre e di Montparnasse, sono una fatalità storica nel campo della sensibilità europea, come nell'organismo di un popolo in decadenza l'invasione di una razza barbara!

Noi italiani abbiamo bisogno del barbaro per rinnovarci, noi italiani più di qualsiasi altro popolo, poichè il nostro passato è il più grande del mondo e perciò il più temibile per la nostra vita! La nostra razza ha sempre dominato e si è sempre rinnovata coi contatti barbarici. Noi dobbiamo sconquassare, atterrare e distruggere la nostra tradizionale armonia che ci fa cadere in un « *grazioso* » materiato di vergognosi lenocinî sentimentali. Noi neghiamo il passato perchè vogliamo dimenticare, e dimenticare in arte vuol dire rinnovarsi.

Per le arti plastiche, questo violento sforzo di rinnovamento, lo abbiamo fatto

in Italia in pochi anni, noi pittori futuristi, per noi e per gli altri. In Francia vi hanno cooperato gli sforzi di intere generazioni! Noi futuristi italiani invece abbiamo dovuto costruire tutto: realizzazione e teoria. Tutto questo malgrado la povertà nostra, e quella del nostro paese, malgrado l'ignoranza d'ogni nuova ricerca, in cui ci avevano lasciati le generazioni di artisti precedenti o contemporanei. Ognuno di noi futuristi aveva dietro di sè un'opera che significava certezza in noi, ponte di comprensione col pubblico italiano e possibilità di vivere. Abbiamo distrutto tutto! Noi sputiamo sulle nostre opere passate e ci vergogniamo degli applausi che esse ci hanno procurati! La critica italiana ci ha vigliaccamente voltate le spalle fin dal primo giorno per terrore di calpestare le bestialità scritte, ma molto per una smisurata, inconcepibile, umiliante ignoranza. Tolto un giovane critico di grande

avvenire, Roberto Longhi (*La Voce*, N. 15, 10 aprile 1913) la nostra 1ª Esposizione in Roma non ha avuto critica....

Come poteva giudicarci una critica abituata a parlare (con argomenti estranei alla plastica) di tutte le solenni porcherie che espongono annualmente i nostri giovani-vecchi e i vecchi-morti, ossessionati dalla vendita o dalla commissione? Tutti sanno che questa critica non può esaltare altro che le vigliaccherie di tutti i *concorsi, pensionati nazionali, commissioni governative* e altre simili lordure.

Alla misera sensualità spicciola della pittura italiana volgare, egoista, antinazionale, antieroica, noi vogliamo dare al nostro paese che idolatriamo, la severa coscienza di un' altissima idealità estetica, l'amore per la ricerca anche a costo di sciupare e bruciare la nostra esistenza.

Vogliamo dare agli italiani la pazienza, il coraggio della solitudine in arte che dà

la forza di *scoprire*, e distruggere negli artisti che sorgono i bassi accomodamenti, le ignobili transazioni, la caccia spietata e volgare al favoritismo e all'affare.... Quello che noi vogliamo proclamare ed imporre in Italia è la nuova sensibilità che dà alla pittura, alla scultura e a tutte le arti un nuovo materiale per creare nuove relazioni di forme e colori. Tutto questo materiale d'espressione deve essere assolutamente ricercato nella realtà e non si può quindi rinnovare se non liberandolo dai supervalori che l'arte e la cultura tradizionale gli hanno appiccicati.

Io credo che nessuna manifestazione d'ordine intellettuale e artistico sia mai stata accolta con più volgare derisione di quella che accolse il nostro manifesto tecnico della pittura futurista, che porta la data dell' 11 aprile 1910.

Le notti durante le quali lo formulammo rimarranno memorabili nella no-

stra vita. Tutto era futurista: ambiente e metodo! Lo pensammo febbrilmente, con furiosa allegria, senza ricerche storiche o filologiche, nei due o tre caffè notturni e restaurants alla moda di Milano. Rumori di stoviglie, luci elettriche, cocottes, viveurs e camerieri, gesti violenti e scoppi di voci attorno a noi: altrettanti urti che aguzzavano i nostri cervelli in fiamme nel fumo azzurro delle sigarette. Provammo il tormento del giuocatore che punta tutto, l'angoscia degli esploratori nell'ignoto, la coscienza amara e sorridente del ridicolo. Ogni frase, ogni idea erano brandite come fruste e vedevamo la faccia smorta della balordaggine artistica italiana sanguinare ai nostri colpi. Viveurs rammolliti, bari, souteneurs, chanteuses, puttanelle e pederasti sedevano accanto a noi e toccavano i nostri gomiti mentre tracciavamo il programma della rigenerazione morale e plastica dell'arte italiana.

Molte volte la mediocrità pedantesca dei critici improvvisati, ha voluto trovarci in contraddizione tra quanto affermavano allora e quanto abbiamo realizzato dopo.

L'ispirazione del nostro manifesto tecnico era impressionista, perchè, *volendo continuare l'impressionismo*, esso propugnava il lirismo, che per noi equivale a soggetto e dinamismo.

Contro chi urtava questa tendenza? Contro il cubismo, le cui basi erano e sono statica e impassibilità, cioè indifferenza e negazione del soggetto-emozione.

Che cosa proclamiamo noi oggi, o meglio, che cosa hanno realizzato le nostre opere? Espansione dei corpi nello spazio come solidificazione dell'impressionismo; simultaneità e compenetrazione di piani; dinamismo e soggetto, cioè ebbrezza lirica per le nuove profonde, incrollabili certezze e bellezze della modernità. — Che cosa proclama oggi il cubismo? Nulla!

Continua a fabbricare quadri con forme e colori fondamentalmente tradizionali e arcaici come una tendenza già vecchia, o degenera in una gelida e scolorata composizione di schemi astratti d'immagini senza sangue e senza vitalità. E se si sviluppa nella sua parte più viva, finisce coll'accettare, *contrariamente al suo programma,* le nostre premesse, la continuazione dell'impressionismo, la necessità del soggetto, delle colorazioni complementari ormai indistruttibili nella retina moderna, esalta la simultaneità da noi rivelata, e diventa.... *Orfismo.*

Quello che nessuno comprese in Italia, in questo paese di pittori e scultori arretrati e paurosi, fu la profonda sincerità del nostro manifesto. Questo si fondava sull'impressionismo perchè una preoccupazione profonda, appassionata di farlo scaturire dalla realtà ci conduceva a creare delle affermazioni e delle leggi generali intuite sulle

intime, scrupolose e accanite ricerche sperimentali che facevamo ogni giorno davanti al cosidetto vero. Rammento che la famosa affermazione: « *le sedici persone che avete intorno a voi in un tram* ecc. », mi apparve in Corso Romana, attraversando una zona di sole che usciva, come un torrente scintillante, da Via Orti. — E l'altra affermazione: « *E talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via vediamo il cavallo che passa lontano* » mi apparve osservando che un vetturino mentre passava lontano sulla piazza del Duomo entrava nella zona di luce della guancia di un prete fermo davanti ai negozii Bocconi. E l'affermazione: « *I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con essso si amalgamano* », erano esperienze dei ritratti e degli studi di vita moderna

che io allora avevo fatti con gli sforzi violentissimi di una analisi sperimentale quasi matematica. Così l'idea: « *noi porremo lo spettatore nel centro del quadro* », mi apparve in piazza del Duomo, quasi all'angolo di Via Orefici, mentre fermo osservavo l'effetto delle persone che si avanzavano, mi raggiungevano e mi sorpassavano.

Fisso questi punti, diremo così topografici, per mostrare quanto profondamente noi si uscisse dalla fede e dalla sensibilità oggettiva impressionista e come il 1° manifesto tecnico della pittura futurista non sia altro che un impressionismo violentato e sintetizzato, il solo *neo e post-impressionismo* possibile per noi che avevamo fretta; una specie di *Matisse* teorico che doveva in fretta preparare la nostra coscienza plastica, la nostra evoluzione pittorica; una specie di treno militare che attraversando le posizioni

avanzate dei soli avversari temibili (i francesi) ci doveva portare all'avanguardia estrema.

Quanti furono a dar ragione e a incoraggiare quel manifesto? Due dei componenti il gruppo firmatario del primo manifesto (che io lessi per la prima volta alla ribalta del Politeama Chiarella a Torino la sera dell'8 marzo 1910) si rifiutarono di firmare quello tecnico, e rientrarono nel buio. Giacomo Balla, maestro della mia prima purezza impressionista e Gino Severini, mio amico nelle prime battaglie di Roma, ora stabilito a Parigi, ci diedero poco dopo la loro entusiastica adesione.

Del resto noi non ci dolevamo di esser pochi, eravamo anche in troppi, non è vero miei grandi e meravigliosi amici Carrà e Russolo?... Ricordo l'impeto di gioia entusiastica che vi trasfigurò quando venni a descrivervi il mio primo lungo colloquio con Marinetti, e l'identità delle

sue vedute ed intuiti coi miei, circa la sensibilità futurista da creare in Italia e la necessità urgente di aderire al movimento futurista con un manifesto pittorico violentissimo. Ci voleva più che del coraggio, dell'eroismo e un patriottismo sfrenato, per aderire allora al futurismo, circondato da odii feroci, da calunnie bassissime, da ostilità d'ogni genere che ormai si vanno dimenticando e sembrano quasi leggendarie. Non è vero miei grandi amici Buzzi, Palazzeschi, Pratella, Libero Altomare, Mazza, Folgore, Govoni? Non credeva in noi ciecamente il genio divinatore di F. T. Marinetti? Vi ricordate quando ogni nostra superba affermazione era commentata con un ruggito interno: vigliacchi! vigliacchi!?... Ed oggi sputiamo ancora queste parole in faccia a tutta la mediocrità e la bassezza delle coscienze artistiche italiane, specie a quelle dei giovani paurosi o interessati. Mal-

grado le numerose adesioni, malgrado la gioia di vedere oggi entrare nelle nostre file due forti ingegni demolitori: Papini e Soffici, malgrado l'ammirazione che comincia a manifestarsi pel nostro movimento in Italia e ancor più all'estero, malgrado le speculazioni che la gente di fiuto comincerà a fare su di noi malgrado tutto: vigliacchi! vigliacchi!...

Il nostro manifesto tecnico era una enunciazione di fenomeni osservati nella realtà impressionista. La violenza delle nostre affermazioni era la dilatazione di certezze luminose che dal fenomeno particolare cominciavano a salire verso la generalizzazione.

Ho dimostrato nel capitolo 6° come partendo dall'Impressionismo francese e proseguendolo, cioè dando la sintesi e lo stile dell'impressionismo nella forma e nel colore, noi ce ne allontaniamo arrivando a conclusioni plastiche opposte. Ho dimo-

strato nel capitolo precedente come il cubismo, attraverso l'italianismo di Cézanne e lo spagnolismo di Picasso, sia giunto alla staticità, alla distruzione del cromatismo e dell'atmosfera, alla compattezza preimpressionista e abbia spalancato le porte alla reazione accademica. Cercherò di dimostrare ora come attraverso le nostre opere la generalizzazione di cui parlo sopra sia diventata legge e quindi stile della pittura futurista.

Il nostro manifesto tecnico (1910) diceva: « Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: *sarà decisamente la sensazione dinamica eternata come tale* ». Un fiume di volgari stupidaggini fu versato su questa affermazione in Italia e all'estero. Spieghiamola dunque.

Quando parliamo di movimento non è una preoccupazione cinematografica che ci guida, nè una sciocca gara con

l'istantanea, nè la puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto *A* a un punto *B*. Noi vogliamo al contrario avvicinarci alla *sensazione pura*, creare cioè la forma nell'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione, cioè vivere l'oggetto nel suo manifestarsi. Quindi non solo l'oggetto dato nella sua integralità con *l'analisi superiore*, come l'ho chiamata, di Picasso, ma dare la forma simultanea che scaturisce dal dramma dell'oggetto coll'ambiente. È in questo modo che noi giungiamo alla distruzione dell'oggetto e della rappresentazione rassomigliante.

L'azione che l'oggetto manifesta nel suo ambiente rappresenta il suo moto.

Noi crediamo fermamente che solo attraverso il suo moto l'oggetto determini il suo dramma e detti la misura per essere creato. Non è quindi il caso di parlare

di piccoli accidenti frammentarî che noi vogliamo fissare. Quello che fa della verità della vecchia pittura una dannosa menzogna è lo sdoppiamento tra lo studio del corpo e lo studio della forza, cioè tra lo studio della *quantità* o *conoscenza* (che ho chiamata costruzione centripeta) e lo studio della *qualità* o *apparizione*, che è la relazione dell'oggetto con l'ambiente e che è una costruzione centrifuga.

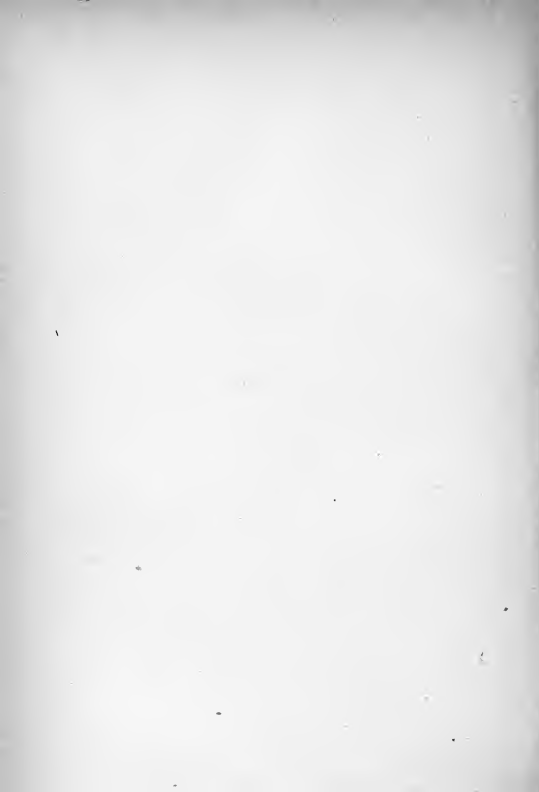
Gli artisti dotati di una qualche profondità conoscono tutti la mancanza di emozione e d'infinito che risulta anche dal più lirico studio dal vero: (costruzione quantitativa), e rammentano lo sforzo angoscioso e vano di adattare ciò che si è visto sul vero ad un qualsiasi stato di composizione lirica: (costruzione qualitativa). Era proprio questo il dolore di Cézanne....

Lo studio dei corpi minerali, vegetali, animali (anatomia scientifica) e lo studio

delle forze (anatomia visuale impressionista) non giungono alla sintesi dell'oggetto se non quando siano simultanei. Oggi non si può studiare un cadavere per creare in arte un uomo vivo — come non si può studiare un automobile fermo per poi renderlo in corsa. — Un uomo come un automobile, vanno studiati nelle loro leggi di vita, cioè nel loro dinamismo che è *l'azione simultanea* del loro moto assoluto e del loro moto relativo.

9.

Moto assoluto e moto relativo.

9.

Moto assoluto e moto relativo.

Il moto assoluto è una legge dinamica imperniata nell'oggetto. La costruzione plastica dell'oggetto considera in questo caso il moto che l'oggetto ha in sè, sia esso in riposo o in movimento. Faccio questa distinzione tra riposo e movimento per potermi spiegare, ma in realtà non esiste un riposo; esiste solo il moto, non essendo il riposo che un'apparenza o una relatività. Questa costruzione plastica ubbidisce ad una legge di moto che caratterizza il corpo. È la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica secondo i suoi

caratteri generali: porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità, ecc., secondo i suoi caratteri particolari: colore, temperatura, consistenza, forma: (piana, concava, convessa, angolare, cubica, conica, spiralica, ellittica, sferica, ecc. ecc.). Questa potenzialità plastica dell' oggetto è la sua forza, cioè la sua psicologia primordiale. Questa forza, questa psicologia primordiale ci permette di creare nel quadro un nuovo soggetto, che non ha per scopo la riproduzione narrativa di un episodio, ma è invece una coordinazione dei valori plastici della realtà, coordinazione puramente architettonica e liberata da influenze letterarie o sentimentali. In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo moto relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le

tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettivo cubista, ma bensì *l'apparizione* dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica.

Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto. Di questo *respiro* si trova qualche timido e incosciente accenno nell'arte italiana di tutti i tempi. Esso è la plastica stessa. Quando tardivamente alcuni cubisti se ne sono preoccupati, hanno dimostrato quel che ho già detto sul loro goticismo e hanno reso ancora una volta omaggio al primato plastico degl'italiani.

Quindi è chiaro che due oggetti di forma diversa si influenzano e si caratterizzano per la diversa potenzialità del loro moto assoluto. Il più debole, sia esso

di temperamento statico o dinamico, subirà sempre la forza del più forte, sia statico o dinamico.

Ponete vicini, per esempio, una sfera e un cono e avrete nella prima una sensazione d'impeto dinamico e nel secondo una sensazione di indifferenza statica. Nella sfera osserverete una tendenza a partire, nel cono una tendenza a radicarsi.

La zona atmosferica che confina con il lato del cono opposto a quello presso il quale trovasi la sfera, sarà una *zona vuota* e creerà nel cono un profilo nitido. La zona opposta, influenzata dai moti della sfera, sarà più densa d'atmosfera e darà a quel lato del cono una sfumatura d'attrazione, una sbavatura del profilo verso i cerchi e le ellissi d'espansione della sfera. Inoltre mentre la sfera crea delle dilatazioni orizzontali e suggerisce delle possibilità espansive, il cono crea delle penetrazioni discendenti e delle limita-

zioni angolari all'apice. La disposizione delle luci e delle ombre varia e precipita le correnti d'attrazione creando le variazioni accidentali che esistono sempre come un punto di riferimento nell'opera d'arte, la umanizzano e ne impediscono l'astrazione assoluta.

Osservando i piani inclinati di una piramide sembra ch'essi attraggano un cilindro in posizione verticale che le stia vicino. E mentre il cilindro mostra delle dilatazioni a spirale su sè stesso, la piramide ha una tendenza a radicazioni angolari a piani inclinati. Nella piramide la convergenza dei piani vince il dinamismo sferico ascendente del cilindro. Questo ha un'azione su sè stesso, l'altra ha un'azione di attrazione, di contatto.

Nel caso di un cubo osservato accanto a una sfera, la statica orizzontale e perpendicolare del cubo lotta con la roteazione ideale globica (linee-forza) della sfera,

poichè cubo e sfera si equivalgono come potenza.

Mi limito qui all'osservazione di corpi semplici, geometricamente definiti e di una costruzione plastica primordiale. Immagini il lettore questo metodo di studio trasportato nella vita, nelle infinite combinazioni di luci e di forme dei regni minerale, vegetale, animale e meccanico e comprenderà quali ebrezze, quali visioni di poesia plastica fino ad oggi sconosciute siano riservate al pittore futurista e alle generazioni future.

* * *

Il moto relativo è una legge dinamica imperniata sul movimento dell' oggetto. E' accidentale in quanto riguarda piuttosto gli oggetti mobili, o la relazione di oggetti mobili con oggetti immobili. In realtà però non c'è nulla di immobile nella nostra moderna intuizione della vita.

Ciò che ho detto si basa su questa verità: *Un cavallo in movimento, non è un cavallo fermo che si muove, ma è un cavallo in movimento, cioè un'altra cosa e che va concepita ed espressa come una cosa completamente diversa.*

Si tratta di concepire gli oggetti in movimento oltre che nel moto che portano in sè. Cioè si tratta di trovare una forma che sia l'espressione di questo nuovo assoluto: *la velocità*, che un vero temperamento moderno non può trascurare. Si tratta di studiare gli aspetti che ha assunto la vita nella velocità e nella conseguente simultaneità.

Gli uomini hanno fino ad oggi osservato i cambiamenti che il vento produce nelle piante, nel paesaggio, nei drappeggi, ecc. Non hanno ancora osservato che i treni, gli automobili, le biciclette, gli aeroplani, hanno sconvolto la concezione contemplativa del

paesaggio. Si può dire che nella normalità della velocità con cui vediamo gli aspetti naturali, l'arrestarsi all'osservazione prospettica o anatomica del paesaggio o di qualsiasi altro elemento naturale è ormai contro natura.

Per fare una ruota in moto, nessuno pensa più di osservarla ferma, contarne i raggi, fissarne il cerchio e poi disegnarla in movimento. Ciò sarebbe impossibile. Ma questo procedimento che sembra assurdo ormai per una ruota, lo si vuole usare invece per la figura umana che vive del moto delle braccia e delle gambe e di tutta sè stessa. Questo avviene perchè per tradizione antichissima le piante, gli oggetti c'interessano meno, *psicologicamente,* degli animali e dell'uomo. Ecco perchè più facilmente noi applichiamo a queste forme naturali le innovazioni suggerite dalle necessità della vita, che trasformano la sensibilità.

Tutti sono pronti ad ammettere nel paesaggio qualsiasi costruzione e qualsiasi tecnica, meno però in un cavallo e meno ancora nell'uomo, e arrivo a dire molto meno nella figura di una donna, tanto il nobile, il sublime, il poetico letterario, hanno preso il sopravvento nella valutazione plastica.

Oggi la modernità ha applicato nella réclame, nei disegni di giornali, nelle caricature, una specie di forma dinamica rudimentale ma più rispondente alla verità. Anche in queste forme umili e barbare si è avuto però meno coraggio per gli *esseri vivi* che per gli oggetti così detti *inanimati:* biciclette, automobili, treni in corsa, trams, ecc. E' più facile vedere in un giornale umoristico il dinamismo applicato alle forme di un ladruncolo che scappa con la gallina, che non in un quadro di battaglia di un gran pittore considerato come un vanto della

nazione. La ragione sta in questo che non v'è in tutti i musei del mondo un quadro o un disegno di un grande antico che abbia un *esempio* di uomo che scappa o che corre, come dovrebbe.

I nostri grandi pittori nazionali ed anche esteri se non si sentono d'accordo col passato sudano freddo. Ai primi tempi dell'impressionismo il violetto era accettato per i prati, i cieli, i boschi.... Guai a vederlo sul viso, sulle braccia, sul seno di una donna bella. Ugualmente per il puntinismo:... una faccia a punti, a striscie, faceva andare in bestia il pubblico che invece sopportava un cielo a tratteggio, e anche un cavallo forse, e forse anche un contadino.... Ma in un ritratto di gentiluomo o di signora.... che orrore!

Il concetto di moto nello studio e nella rappresentazione della vita è sempre rimasto fuori dall'arte, fuori da questo tempio odioso che noi vorremmo bruciare se fosse tangibile.

E' vero che le ruote di una carrozza, l'elica di un aeroplano, hanno un movimento rapidissimo in confronto alle gambe d'un uomo o d'un cavallo, ma si tratta di una semplice variazione di forme e di ritmo. E' una questione di gradi nel movimento e sopratutto una questione di tempo. Quando un critico *di grido* e *ben quotato* ci avrà fatto, in un grande giornale quotidiano, per suo istinto di conservazione, il grande onore di chiamarci genii e di dire che qualche capolavoro lo abbiamo fatto anche noi vicino a Michelangelo, a Rembrandt, ecc. il Dinamismo s'imporrà, marcerà, sarà applicato. Se si fiuterà che anche con questo si può guadagnare e dormire in pace, molti pittori verranno dietro....

10.

Dinamismo.

10.

Dinamismo.

Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo).

Dunque non è vero che la sola decomposizione delle forme di un oggetto sia dinamismo. Certamente la decomposizione e la deformazione hanno in sè un valore di moto in quanto rompono la continuità della linea, spezzano il ritmo siluettistico e aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme. Ma questo non è ancora il Dinamismo plastico futurista, come non lo è

ancora la traiettoria, il dondolio a pendolo, lo spostamento da un punto *A* a un punto *B*.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell' infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: *ambiente* + *oggetto*. E' la creazione di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione. Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo *infinito succedersi*.

Questo *succedersi*, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dia la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa

vivere l'oggetto nell'universale. Dunque all' antichissimo concetto di divisione netta dei corpi; al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità* dinamica come forma unica. E non a caso dico forma e non linea perchè la *forma dinamica* è una specie di quarta dimensione in pittura e scultura, che non può vivere perfetta senza l'affermazione completa delle tre dimensioni che determinano il volume: altezza, larghezza, profondità.

Mi rammento di aver letto che il cubismo con i suoi spaccati dell'oggetto e lo svolgimento delle parti dell'oggetto sulla superficie piana del quadro si avvicinava alla quarta dimensione.... Invece questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posi-

zione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività non in un assoluto intuitivo. La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità, quindi, ripeto: nel relativo, nel finito della misurazione. Se mai con l'intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti noi con la forma unica che dà la continuità nello spazio creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò non una quarta dimensione *misurata e finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti la forma unica dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento d'una forma del moto che appare un

istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

Concludendo, noi futuristi diamo il metodo per creare una concezione più astratta e simbolica della realtà, ma non definiamo la misura fissa e assoluta che crea il dinamismo.

La forma dinamica, per la sua essenza mutevole ed evolutiva, è una specie di alone invisibile tra l'oggetto e l'azione, tra il moto relativo e il moto assoluto, tra il visibile e l'invisibile, tra l'oggetto e il suo proprio indivisibile ambiente. E' una specie di sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua potenza plastica ideale e solamente afferrabile a colpi di intuizione.

Mi sembra che quanto affermo non sia un'astrazione pazzesca, come hanno creduto tutti coloro che hanno sorriso sulle nostre ricerche. Al contrario è la statica degli antichi un'astrazione contro-

natura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale. Noi non siamo quindi **contro-natura**, come credono gl'innocenti ritardatari del verismo e del naturalismo, ma **contro-arte,** cioè contro la statica, che da secoli ha sempre dominato, salvo rarissimi tentativi che riscontriamo nelle opere più calde e nelle epoche più vive. Nella realtà il gesto statico dell'arte greca e dell'arte egiziana è ben più arbitrario della nostra continuità dinamica. Non bisogna mai dimenticare che l'arte futurista segue una tappa del processo di compenetrazione, di simultaneità, di fusione che l'umanità va operando attraverso la velocità da migliaia d'anni.

Siamo dunque più vicini alla natura e concepiremo sempre più il mondo secondo verità, trasportandoci dentro le cose e non riproducendole con succes-

sione descrittiva. Solo col dinamismo l'oggetto determina il suo dramma ed ispira la misura per essere creato.

Quindi nella pittura e nella scultura futuriste, non daremo un oggetto in moto, facendone un press'a poco pel timore di fermarlo e di ucciderlo nel definirlo (impressionismo); non ci limiteremo alla creazione di formule astratte o schematiche sempre limitate ad un concetto esteriore e statico dell'oggetto (cubismo); ma ci preoccuperemo piuttosto del moto dell'oggetto, o meglio della forma che viene creata dal succedersi dei suoi stati di moto, i quali rappresentano la sua potenzialità. E' lo spazio tra oggetto e oggetto che determina il loro valore plastico, le loro reciproche influenze, cioè la loro forza drammatica.

Col dinamismo dunque, l'arte sale ad un piano ideale superiore, crea uno stile, esprime la nostra epoca di ve-

locità e simultaneità. Quando ci vengono a dire che nel mondo vi sono dei moti ma anche dei riposi e che non tutto corre con velocità, noi rispondiamo che nella nuova pittura è la *concezione* che domina il *visivo*, il quale non scorge che il frammentario e perciò suddivide. Quindi il *Dinamismo* è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel *movimento* è apparenza, eccezione o sfumatura.

Del resto noi ci siamo chiamati i « primitivi di uua nuova sensibilità completamente trasformata ». Questo ammetteva implicitamente una chiarissima visione delle nostre possibilità creative. Dovendo *tutto ricreare* noi futuristi siamo costretti a fare e dare quello che possiamo fare e dare. Altri verranno forse migliori di noi, forse più coraggiosi e scopriranno altri campi dove il nostro genio non ha potuto giungere. Ben vengano. Noi ce ne

andremo con la gioia di aver indicata la strada e creati i mezzi per procedervi.

*
* *

Solo un cervello fiacco e addormentato può affermare che il concetto statico in tutta l'arte fino ad oggi provi che l'immobilità sia l'elemento essenziale del capolavoro. E qui si vede quanto può essere balordo un meraviglioso verso: « Je hais le mouvement qui déplace la ligne » (Baudelaire).

Non è l'immobilità che ci affascina nel capolavoro, ma la serenità che gli viene dalla *certezza nella legge che lo guida!* Altri dopo di noi semplificheranno la formula del dinamismo che noi abbiamo data, se oggi può sembrare pesante e ingombra di dimostrazione. Quelli che verranno avranno la gioia della certezza che le nostre ricerche e le nostre angoscie hanno preparata.

Per adesso rammentiamoci che quando si parla di capolavori, tutti infilzano le più grosse bestialità.... specie i critici e gli studiosi d'arte.... cosidetti. Quando guardiamo un capolavoro — nessuno sa mai bene quale opera meriti questo nome — dobbiamo pensare che esso è il superstite di migliaia di capolavori abortiti o scomparsi, e che nella vita stessa del suo autore esso rappresenta un momento completo forse, ma alle volte non il migliore nel senso di scoperta e d'indicazione. Quest'opera chiamata capolavoro è rimasta in vita per mille ragioni ignorate e casuali, tra migliaia di schizzi, abbozzi, quadri, ecc., periti per altrettante ragioni ignorate e casuali. Non dimentichiamo che la tradizione ci tramanda il capolavoro attraverso le generazioni, ognuna delle quali mediante la letteratura e la poesia lascia sul capolavoro una stratificazione, un sedimento

poetico che rende l'opera irriconoscibile.

Non parliamo poi della divulgazione a mezzo di copie, di stampe e fotografie per cui mille episodi piacevoli o tristi della nostra vita finiscono col legarsi strettamente e col falsare il puro valore plastico del capolavoro scultorio, pittorico o architettonico. Non parliamo dei ritocchi o aggiunte che può aver subìto, quando poi non sia una copia o un falso fatti qualche anno prima da uno scalzacane nostrano o straniero.

Contro tutto questo armamentario, attraverso il quale il capolavoro appare in un nimbo di gloria, di applausi, di luce e di solennità, noi non possiamo opporre che la nostra opera fresca di qualche mese e che precorre di almeno cento anni la sensibilità artistica italiana; un'opera che deve lottare contro l'ostilità della malafede e dell'ignoranza. Il pubblico

nega sempre la qualità di capolavoro all'opera di un autore vivente, che è un uomo che mangia, beve, fa all'amore come tutti e che tutti possono vedere e conoscere.... È una disgrazia per noi l'essere vivi e giovani....

Chiudo la parentesi e dico che dopo tutto è fatale ed è giusto che il pubblico abbia davanti alle opere di un contemporaneo un senso di incompletezza, e che per ciò che riguarda i pittori e gli scultori futuristi alcune delle loro verità siano ancora in potenza. Senza di ciò noi saremmo una *scuola finita* senza altra speranza che quella di lasciare dietro di noi una triste scia di freddi imitatori.

Tempo fa, un anonimo mi scriveva da Roma una lettera piena di bestiali insolenze chiedendomi se non avevo ancora capito che l'arte, cioè il creare, è simbolo di liberazione, di morte, e che questa aspirazione all'infinito ci vien suggerita nei capo-

lavori del passato con il silenzio misterioso dell'immobilità.... Rispondo alle cortesie di quel signore (se avrà occasione di leggere questo libro) che se ha la pazienza di studiare o attendere, vedrà che nei capolavori dinamici quest'aspirazione al nulla è data dalla disgregazione plastica, dal desiderio violento di uscire da noi stessi per perderci nello spazio. E' un'espansione nell'infinita velocità, la nostra, invece di un concentramento statico dell'Io.

Del resto noi non ci curiamo di sapere quale sia nella nostra opera il misterioso, il tragico, il solenne, il duraturo, l'eterno.... Noi lavoriamo con febbre e con delirio, siamo amati da donne belle, facciamo dei viaggi. Tutte quelle belle cose le lasciamo all'analisi dei filosofi, dei critici e dei letterati sedentari.

Tornando all'essenza plastica della pittura e scultura futuriste, si può affermare

che agli antichi caratteri di enumerazione, di statica e di silenzio, si vanno sostituendo nell'opera d'arte in generale dei caratteri di simultaneità, di velocità e di rumore.

Il dinamismo in pittura e in scultura è dunque un concetto evolutivo della realtà plastica. È l'esponente di una sensibilità che va concependo il mondo come un succedersi infinito di una varietà in evoluzione. Interpretando la mobilità di questa evoluzione, che è la vita stessa, noi futuristi abbiamo potuto creare la forma tipo, la forma delle forme, la continuità!

11.

Linee - forza.

11.

Linee - forza.

Diciamo linee intendendo con ciò le direzioni delle forme-colore. Queste direzioni sono la manifestazione dinamica della forma, la rappresentazione dei moti della materia nella traiettoria che ci viene dettata dalla linea di costruzione dell'oggetto e dalla sua azione. In queste direzioni si inseriscono i volumi colorati che creano la forma-colore nella sua infinita mobilità.

« *Tutti gli oggetti, seguendo ciò che il pittore Boccioni chiama felicemente* **trascendentalismo fisico,** *tendono verso l'infinito per mezzo delle loro linee-forze delle quali la nostra intuizione ne misura la continuità. Sono queste linee-forze che*

bisogna disegnare. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela gli oggetti come il principio o il prolungamento dei ritmi che questi stessi oggetti imprimono alla nostra sensibilità.» (Prefazione al catalogo della 1ª Esposizione futurista di Parigi, Galerie Bernheim, 5 febbraio 1912).

Riguardo alla scultura, fin dal mio 1° Manifesto tecnico della scultura (11 Aprile 1912) proclamavo che:

« *Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'* **infinito plastico apparente** *e all'* **infinito plastico interiore.** *La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno, e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato* **trascendentalismo fi-**

sico (Conferenza sulla Pittura futurista da me tenuta al Circolo Artistico di Roma maggio 1911) *potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.* »

Quindi:

« *Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'* **assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente.** *Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sè e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso.* »

E più oltre:

« *Ciò che abbiamo detto sulle* **linee-**

forze *in pittura* (vedere la prefazione-manifesto al catalogo della 1ª Esposizione futurista di Parigi; ottobre 1911) (*) *può dirsi anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica* »

E nella prefazione al catalogo della mia 1ª Esposizione di scultura (Parigi, Galerie La Boëtie, giugno 1913) insistevo ancora:

« *La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la* **forma-forza** *che scaturisce dalla* **forma reale,** *una*

(*) La differenza di data tra l'ottobre 1911 e il 5 febbraio 1912, nella prefazione al catalogo della 1ª Esposizione di Parigi, dipende da questo: che nell'ottobre 1911 io portai agli amici pittori il manoscritto della prefazione per l'approvazione e la definitiva consegna per la traduzione in francese, mentre la guerra con la Turchia e la generale attenzione rivolta all'impresa libica, ci consigliarono a protrarre l'Esposizione al 5 febbraio 1912. Questo per i pedanti che mi volessero trovare in fallo.

nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali.

« *La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale viva.*

« *La forma, nella mia scultura, è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi.* »

La linea di costruzione dell'oggetto dovrebbe invece, secondo l'errore e la vecchia concezione, chiudere l'oggetto ed esprimere la sua azione. Ma l'azione di un oggetto, cioè la forza di apparizione, di vita, non si può afferrare se non calcolando questa azione in relazione all'ambiente, senza il quale l'oggetto non può esistere.

Se noi chiudiamo l'oggetto in un contorno più o meno determinato e finito, noi commettiamo un arbitrio in quanto stac-

chiamo una parte dal tutto indissolubile. Cadiamo nella vecchia apparenza preimpressionista, prerembrandesca; ci perdiamo in una primordiale infantile visione della realtà, che era una verità in altri tempi, per menti primitive e semplici, e adatta a concezioni della vita a base di suddivisioni fisse, statiche, tra animato e inanimato, tra oggetto e ambiente, e in arte, tra *solenne* (dramma umano) e *non solenne* (dramma delle cose). Ora se noi vogliamo uscire dal vecchio concetto artistico e creare nuovi aspetti della realtà; se vogliamo distruggere l'episodio, e creare l'oggetto vissuto nelle sue forze non analizzato nelle parti che lo compongono — analisi quasi sempre dannosa — noi vedremo che le linee, le forme e i colori dati come forze sono la sola espressione dinamica possibile.

Con la determinazione di queste forze l'oggetto è interpretato nella sua ca-

ratteristica potenzialità, spoglio d'ogni valore sentimentale, vivente nel suo dinamismo.

La varietà infinita nella forma degli oggetti, la loro maggiore o minore densità molecolare cioè il variare della loro sostanza organica: la pesantezza, l'espansione, la forza particolare con cui ogni oggetto reagisce alle luci e alle ombre sono tutti elementi che concorrono a dare la misura delle linee-forza, delle forme-forza, dei colori-forza. Ne risulta una costruzione dell'oggetto che è il suo modo di manifestarsi, il suo modo di vivere, una *apparenza* che è sempre apparsa fugace perchè l'analisi l'offuscava subito con le necessità del mestiere dell'artista, ma che è un valore immanente, legato indissolubilmente alla forma e alla materia dell'oggetto: globo di vetro, cubo di legno, rettangolo di ferro, ecc.

Così il quadrato di una finestra aperta

diviene un *corpo irregolare variabile* in cui i corpi che vivono all'esterno, all'orizzonte, si inseriscono attraverso un *corpo conduttore* (atmosfera) che penetra nella stanza con una forma che la potenzialità delle forme dei corpi che vivono all'esterno gli hanno impresso.

Così abbiamo un meraviglioso spettacolo di influenze tra le linee-forze degli oggetti e le linee-forze della finestra, tra le quali si insinua con gradazioni di densità di impeti e di scorci il corpo-conduttore dell'atmosfera.

Da ciò risulta una verità che nessuno prima di me ha scoperto: *Non si tratta come tutti credono di fare soltanto una pittura astratta, intellettuale. Si tratta oltre a ciò di attuare e rendere plastico, concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile.*

Con questa concezione della pittura,

estrema conclusione di una sensibilità che progredisce da millenni, l'antitesi tra idealismo e realismo pittorico è finita. Attraverso le linee, le forme e i colori-forze l'oggetto vive nel dinamismo che è l'intuizione evolutiva del dramma plastico. Mai la sensazione giunse a sì alto grado di potenza da poter creare dalla visione esterna una interpretazione interna dell'oggetto, la quale, scoprendo una apparenza immanente e mobile, lo fa vivere nella durata.

Vi sono nell'oggetto *linee*, *forme*, *colori ideali infiniti* che partono dalle *linee forme colori reali finiti* e che legano l'oggetto attraverso masse-correnti-atmosferiche ai volumi e ai piani degli altri oggetti.

Parlando della nostra concezione della costruzione dell'oggetto accennai ad una costruzione centripeta che partendo dal nucleo centrale dell'oggetto con direzioni centrifughe di forma si legava all'ambiente solido o gassoso, cioè meno so-

lido. In queste direzioni centrifughe si inseriscono le linee-forza, le forme-forza, i colori-forza.

E' logico e sottinteso che queste direzioni o forze, non hanno nel lavorìo febbrile di crezione un modo definibile per manifestarsi. Ad ogni nuova interpretazione o creazione è necessario un nuovo sforzo intuitivo. Esse obbligano l'artista ad una terribile tensione per potersi continuamente mantenere nell'interno dell'oggetto, viverne la variabilità e ricrearne l'unità. Queste direzioni o forze appaiono attraverso infiniti accidenti che sono altrettante ispirazioni che vanno dalla riproduzione della scabrosa superficie d'un oggetto curvo o convesso o piatto, ecc., fino ai suggerimenti misteriosi della deformazione lirica.

12.

Solidificazione dell' impressionismo.

12.

Solidificazione dell'impressionismo.

Nel capitolo *Perchè non siamo impressionisti*, dicevo che: « se carattere degl' Impressionisti fu la preoccupazione della luce e del colore, dando le forme come degli abbozzi dinamici, carattere nostro è la preoccupazione di dare stile alla luce e al colore impressionista e creare perciò una forma definitivamente connaturata al colore. »

Quando nel manifesto tecnico della pittura futurista dicemmo che: « *Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne l'atmosfera* » era già espresso con un'immagine violenta e sommaria quello che poi chiamai, nella mia prima

conferenza sulla pittura futurista in Roma, la *solidificazione dell'impressionismo.*

Volevo con ciò significare che per tornare a dei valori *certi*, e nel medesimo tempo *dinamici*, bisognava far succedere alla teoria impressionista che mirava a far dell'oggetto un nucleo di vibrazioni, un'altra teoria che mirasse a far dell'oggetto il nucleo di forme irradianti.

Del resto le mie opere che alcuni (un poco miopi o ossessionati dalle recenti cognizioni cubiste) hanno qualche volta accusato di naturalismo classico, hanno sempre mostrata la mia preoccupazione di continuare l'impressionismo e di far tesoro di tutte le scoperte naturaliste nel colore e nella forma che ad esso dobbiamo.

Con ciò la pittura futurista è pervenuta alla sodezza dei corpi, senza per questo perdere il dinamismo come avviene nei

cubisti, poichè trasforma la vibrazione disgregatrice dell'impressionismo in una solidificazione o costruzione centrifuga accoppiata ad una costruzione centripeta che dà la pesantezza e il volume dell'oggetto.

Solidificazione dell' impressionismo è dunque sinonimo di stile, nella pittura futurista, ricerca cioè di una *certezza dinamica definitiva* che possa surrogare *l'incertezza mobile accidentale* dell'abbozzo impressionista. Infatti:

« *In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando* **lo stile del movimento,** *cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto*

*come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sè gli elementi architettonici dell'***ambiente scultorio** *in cui vive il soggetto.*

Naturalmente, noi daremo una **scultura d'ambiente.** » (Boccioni: Manifesto tecnico della scultura futurista).

Come dicevo nel capitolo che ho citato: Noi vogliamo universalizzare l'accidentale creando leggi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l'*istante* impressionista. Quindi, in luogo dell'accidente fissato, noi diamo l'accidentalità definita in una forma che è la sua legge di successione.

Quindi nella nostra plastica pittorica o scultoria tutto quello che nell'impressionismo era una semplice fusione di toni che non arrischiavano a definirsi nè come forma nè come volume, diviene invece una decisa determinazione di piani e di volumi che si compenetrano, si rin-

corrono e s'influenzano nella loro infinita varietà di spessore, di trasparenza, di pesantezza.

Fare l'atmosfera in luogo della figura, significa concepire i corpi non isolati nello spazio, ma come nuclei più o meno compatti di una stessa realtà. Poichè bisogna tenere a mente che le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti, ma delle continuità di materia di diversa intensità che noi riveliamo con forme o direzioni che non corrispondono alla verità fotografica, nè alla fredda realtà analitica, le quali restano sempre esperienze tradizionali.

L'oggetto nell'antica pittura viveva in una specie di vuoto pneumatico che lo delineava nitidamente, o meglio lo descriveva minuziosamente. Noi non conosciamo assolutamente questo procedimento. La nostra sensibilità è diversa e infinitamente più ricca. Ecco perchè nella

nostra pittura non abbiamo l'oggetto e il vuoto, ma solo una maggiore o minore intensità e solidità di spazi. Questa possibilità di misurare l'oggetto e questa possibilità di misurare le forme atmosferiche che esso crea con la sua personalità plastica servono a dare rispettivamente il valore quantitativo e il valore qualitativo dell'oggetto.

Risulta chiaramente che non era campata in aria la nostra famosa affermazione secondo la quale, plasticamente parlando, « *Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici, s'inabissa fino al centro della terra.* »

E' questo un principio di deformazione che ubbidendo al principio di solidificazione ci fa usare di tutte le forze vive che ci sono pervenute con l'impressionismo.

Infatti se possiamo modellare l'atmosfera arricchendo e moltiplicando i com-

ponenti plastici di un oggetto e di un ambiente, è chiaro che non possiamo in questo dimenticare la luce, che è una qualità dell'atmosfera ed ha sempre forme e volumi definibili e perciò plasmabili.

Molte volte una luce, sia un raggio di sole che un raggio di lampada elettrica, interseca un ambiente con una forza di direzione plastica preponderante. Questa corrente di luce è considerata nel quadro futurista come una direzione di forma che si può disegnare, che vive come forma e che ha il valore tangibile di qualsiasi altro oggetto.

13.

La compenetrazione dei piani.

13.

La compenetrazione dei piani.

Le ricerche che vado esponendo separatamente per chiarezza, appaiono nel quadro futurista in un complesso organico e indivisibile.

La dura necessità di esporre i perchè di alcune nostre affermazioni divenute celebri in Italia e all'estero tra le più violente discussioni, mi obbliga ad esporre dettagliatamente ciò che in realtà non può essere suddiviso. E' la necessità di chi scende a spiegare, e io me ne vergogno sinceramente. Ma come rispondere a tutti i musi rimbecilliti e interrogativi di tanti giornalisti, professori, artisti, ammiratori? Bisogna pur dar loro qualche briciola.... Facciamolo, ma avverto *qualche amico lettore intelligente,* che dipendono appunto

da questa complessità inscindibile le frequenti ripetizioni e i richiami ai manifesti tecnici della pittura e scultura e alle prefazioni dei cataloghi delle nostre esposizioni.

Per ciò che riguarda la compenetrazione dei piani, dirò che essa è la resultante del dinamismo e delle altre ricerche esposte. E' il modo plastico di rendere possibile il movimento in un quadro facendo partecipare gli oggetti dell'ambiente alla costruzione dell'oggetto che vi è immerso.

Infatti se alle influenze cromatiche dell' ambiente sull' oggetto o viceversa aggiungiamo le influenze formali, noi vedremo che per una legge identica di simultaneità, anche le forme dell' ambiente influenzeranno le forme dell' oggetto, come dimostrai per la sfera e il cubo, il cilindro e la piramide. Ma questo non sarà plasticamente attuabile se non astraendo dalla costruzione con-

venzionale realistica, per concepire invece gli oggetti come aggregati di elementi plastici che attendono la scelta dell'emozione per concorrere a dare vita al nuovo *organismo* che l'artista crea: il *quadro.* Quindi i piani e i volumi di un ambiente e di un oggetto non sono più isolati e assoluti, iscritti in tanti spazi regolati da una successione prospettica, ma si compenetrano in quanto concorrono alla formazione di una nuova individualità, alla costruzione dell'organismo autonomo (quadro) che l'artista deve creare.

« *La scultura* — dicevo nel mio manifesto — *deve dare vita agli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, perchè nessuno oggi può più negare che un oggetto finisca là dove un altro comincia e che tutte le cose che circondano il nostro corpo (bottiglia, automobile, casa, albero, strada) non lo taglino o lo sezio-*

nino formando un arabesco di curve e di rette. »

Infatti se si ferma un oggetto al punto dove comincia l'oggetto-ambiente, si arrestano i due moti assoluto e relativo, quindi la sua vita dinamica.

Poichè il concetto di oggetto chiuso finito e misurabile è frutto della tradizionale preoccupazione oggettiva e fotografica di rieseguire l' oggetto, e della preoccupazione di *porsi innanzi* l'oggetto, di fissarlo otticamente e quindi staccarlo dalla vita per trasportarlo nell'arte.... Procedimenti questi che dànno per risultato l'enumerazione analitica, impassibile, impotente a creare il dramma. Noi invece, preoccupati di dare la resultante plastica di oggetto + ambiente, arrestiamo la costruzione dell'oggetto là proprio dove l'intuizione lirica ci suggerisce l' aiuto complementare dell'ambiente. E' in questo istante che l'elemento ambiente entra nel-

l'elemento oggetto e forma una compenetrazione simultanea dei piani.

Ho spiegato prima come la nebbia azzurra degl'impressionisti sia divenuta nella nostra pittura un corpo definibile che vive tra oggetto e ambiente, conduttore sensibile delle forze dinamiche dell'oggetto (Solidificazione dell'impressionismo). Ho dimostrato come noi possiamo creare la compattezza, la corposità, dando l'oggetto nella sua caratteristica potenzialità dinamica che dalla sua costruzione centripeta si irradia nell'ambiente attraverso la sua costruzione centrifuga (Linee-forza).

E' chiaro come da tutto questo risulti la compenetrazione dei piani, cioè una intersecazione di linee e di volumi di infinita varietà di spessore, pesantezza, trasparenza che variano alla loro volta il tono cromatico cioè la risultante simultanea dei colori puri complementari;

ed è anche chiaro come ne risulti una svariatissima proiezione di influenze e reazioni plastiche che dànno al quadro una simultaneità d'aspetti, una ricchezza di movimenti finora mai raggiunte.

14.

Complementarismo dinamico.

14.

Complementarismo dinamico.

Nel nostro 1° manifesto tecnico della pittura dicevamo, in completa opposizione alle idee che allora correvano in Francia, essere necessario al pittore moderno « *un complementarismo congenito* » come « *necessità assoluta della pittura* ». Molti, naturalmente, credettero che noi ci attardassimo nel puntinismo.... Volevamo invece che al contrasto dinamico dei colori complementari, corrispondesse un contrasto dinamico delle forme. Volevamo un complementarismo della forma e del colore. Facevamo quindi una sintesi delle analisi del colore (divisionismo di Seurat, Signac e Cross) e delle analisi della forma (divisionismo di Picasso e di Braque).

Nello stesso 1° manifesto tecnico della

pittura dicevamo infatti: «*I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.*» E nella prefazione al catalogo della 1ª Esposizione futurista di scultura (20 Giugno 1913) dicevo: *Quindi, se una calotta sferica (equivalente plastico di una testa) è attraversata dalla facciata di un palazzo, il semicerchio interrotto e il quadrato della facciata che lo interrompe formano insieme una figura nuova, una nuova unità composta di ambiente + oggetto.*»

Innalzando a legge questo particolare tolto dalla realtà, ne risulta che ogni linea o volume non si completa che con una linea o un volume complementare. Così non v'è oggetto senza ambiente complementare.

Uno degli appunti che ci si muove

spesso è questo: che nella scomposizione dei piani di un oggetto, nella ricerca delle sue forze, nel sostegno complementare di una forma con un'altra, noi creiamo un geroglifico indecifrabile che rimarrà eternamente tale.... Qui si dimentica che molte opere fino a ieri indecifrabili appaiono oggi invece leggibili e chiare fino alla nausea.

La conquista dei colori complementari è divenuta in pittura patrimonio comune. Nessuno pensa più che un rosso che stride vicino ad un verde o ad un aranciato, o che urta contro un oltremare, possa turbare la potenzialità dell'uno o dell'altro e che ne derivi una *incomprensibile* confusione tra aranciato, oltremare, verde e rosso. Nessuno pensa di chiamare scarabocchio (come ai tempi di Manet, di Monet, ecc.) un quadro impressionista. Si è dunque *dimenticato* (oh! la cultura!...) che prima delle ricerche complementari, un cielo — per

esempio — era un rigido piano azzurro levigato, perpendicolare e vuoto. Ed ora ognuno accetta che il piano di un cielo sia spezzato, riempito e intensificato coi colori complementari corrispondenti alle gradazioni, alle rarefazioni, alle variazioni di spessori che intercorrono tra l'orizzonte e lo zenit.

Queste variazioni di spessori che nei vecchi divisionisti si manifestavano come semplici variazioni complementari cromatiche, in noi si manifestano anche come variazioni complementari di linee, di piani, di volumi. Abbiamo perciò un complementarismo formale oltre che cromatico.

Non vi sono più spazi unici continuati e vuoti, come non v'è più forma possibile che non debba essere vivificata da un'altra complementare. Il contrasto simultaneo che ne risulta è una sintesi che crea il complementarismo dinamico delle forme e le fa vivere nella mobi-

lità. Così il contrasto simultaneo che risulta tra moto assoluto e moto relativo, crea una sintesi che è il dinamismo. Quindi nella pittura e scultura futuriste le superfici di un piano, di un volume, di una linea e gli spazi intercorrenti che prima di noi erano aridi, vuoti, monotoni e statici, sono stati arricchiti di tutti i piani, di tutte le linee e di tutti i volumi che vengono suggeriti dalle necessità della loro individualità plastica.

Ogni forma porta in sè un'aspirazione a completarsi con una forma complementare fatalmente necessaria alla integrale espressione del suo temperamento: (elittico, angolare, sferico, cubico, conico, ecc.) e alla intera determinazione della sua situazione prospettica: (orizzontale, perpendicolare, obliqua, ecc.)

Abbiamo infinite volte ripetuto che la nostra pittura non si propone la riproduzione verosimile della realtà. Noi aspi-

riamo a costruire un organismo plastico indipendente e rassomigliante con sè stesso. Noi rinunciamo quindi a tutte le fusioni ottiche dei complementari, siano esse dovute ad un lavorìo minuto del pennello o ad una prescritta lontananza tra lo spettatore e il quadro. Noi rifiutiamo ogni fusione ottica visuale, tanto pei colori complementari come per le forme complementari.

Se si è schiavi della misurazione esatta del rosso sulla sfericità suggerita da una guancia, si sarà ancora più schiavi nell'interrompere questa sfericità con un piano orizzontale o obliquo che debba servire come forma complementare.

Anche le leggi del massimo chiaro e del massimo scuro che imperavano nel quadro-scenario vengono spezzate per creare un chiaroscuro complementare che si adatti volta per volta alla necessità di vita di una forma o di un volume. Quindi

come ogni colore e ogni forma si integrano e vivono con l'aiuto di un colore e di una forma complementare, così ogni superficie avrà un chiaro e uno scuro, una luce ed un'ombra complementari che faranno vivere e *muovere* questa superficie con una indipendenza frenata solo dalla legge dinamica del quadro.

Con questo chiaroscuro complementare e indipendente delle superfici, ogni forma o volume in un corpo umano (per esempio) non è legata alla forma logicamente o meglio anatomicamente susseguente. Questa forma o volume vive a sè nella sua caratteristica determinazione espressiva dominata solo dalla necessità emotiva del quadro.

I piani, i volumi, le linee degli oggetti diventano con ciò delle individualità libere ma simultaneamente legate e obbedienti alla disciplina unitaria dell'opera d'arte. Non diversamente avviene nella moderna concezione della vita so-

ciale in cui, contrariamente alle vecchie teorie libertarie, la libertà individuale aumenta e circola liberamente nella aumentata compattezza unitaria nazionale.

Vi sono nella nostra pittura e scultura futuriste delle certezze indistruttibili! Ogni ombra ha la sua luce, come un insieme indipendente che forma una nuova individualità chiaroscuristica a sè e che non è più una forma parte in luce e parte in ombra, come è stato fino ad oggi, ma è una *forma-luce.*

Quanto al colore, non esistono colori fissi, ma esiste la resultante tra il colore e il suo complementare. Quindi non più un giallo e un viola, ma un contrasto risultante che forma una individualità cromatica variabile e fissa nel tempo stesso. Questo complementarismo non si manifesterà con dei punti, con delle virgole o striscie, che sono mezzi escogitati per raggiungere una rassomiglianza oggettiva,

ma si manifesterà attraverso masse, zone e forme colorate complementari.

Infine anche il concetto di rilievo si è trasformato. Con la distruzione della continuità del chiaro-scuro, il rilievo negli oggetti è divenuto un elemento autonomo che serve ad ogni singolo bisogno di espressione plastica e che dà ad ogni volume la sua massima e caratteristica potenzialità.

Di più per raggiungere questa massima e caratteristica potenzialità, noi abbiamo distrutto il pregiudizio veristico-scientifico secondo il quale non essendovi il nero in natura bisogna bandirlo dalla tavolozza. Il nero usato nel quadro come colore a sè, secondo il libero procedimento di cui ho parlato, acquista un valore grandissimo. Adoperato in questo modo, esso diviene un colore puro che in mezzo agli altri colori vibranti sulla tela per affinità o per contrasto, porta il quadro ad un massimo di dinamismo cromatico, ad un tono altissimo.

Inoltre io ho sempre affermato e sostenuto contro le tenebre, i grigi e la glacialità dei cubisti, la tonalità violenta esasperata ottenuta con colori puri. Essa crea nel quadro un'atmosfera satura di lirismo, di giovinezza affascinante, di verginità, di volgarità istintiva, feroce, noncurante, quindi anti-artistica, anti-museo. D'altronde, non si deve dimenticare che i colori nelle opere di epoche chiamate classiche, (i primitivi sono sempre stati dei violenti coloritori) ci sono pervenuti attraverso un tono dorato o grigio in sordina, dovuti al tempo e alle vernici, in un tono basso, nel quale il colore soffoca e concorre a mantenere il quadro nel silenzio e nell'immobilità. La crudezza nei colori e nei toni, dà all'opera un carattere sgargiante, ingenuo, infantile, anti-artistico e anti-culturale. I colori in sordina invece vivono in una *continuità* di tono che distrugge l'autonomia e il dinamismo del colore.

15.

Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

15.

Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

Nel quadro, ubbidendo finora a leggi statiche e concependo gli oggetti definiti in un contorno chiuso, si è considerata la prospettiva come una misurazione scientifica dell'apparenza. Questa concezione puramente esterna e panoramica, allontana dalla pura sensazione in quanto questa ubbidisce a leggi che sono contrarie alla prospettiva comunemente intesa, la quale in pittura pura è un vero errore.

La pura sensazione è contraria alla consuetudine secolare di sdoppiare l'ispirazione e l'esecuzione come ho già dimostrato per lo sdoppiamento tra lo studio del *corpo* e lo studio della *forza*,

tra lo studio della *quantità* e lo studio della *qualità*. (Pag. 175). L'ispirazione, cioè l'atto con cui l'artista s'immerge nell'oggetto vivendone il moto caratteristico, ci dice che non vi sono in natura linee perpendicolari assolute o linee orizzontali assolute. Di perpendicolare o orizzontale non v'è che un punto situato all'altezza dell'occhio che osserva, poichè tutto il resto, al disopra, al disotto e ai lati, *prosegue* intorno a noi in linee convergenti all'infinito. Si può quindi dire che nella sensazione l'artista sia il centro di correnti sferiche che lo avvolgono da ogni parte.

Bisogna ricordare che quello che abbiamo chiamato dinamismo e che abbiamo dimostrato non essere mania cinematografica, sconvolge completamente la costruzione del quadro come è stato concepito fino ad ieri, cioè fino al cubismo.

Per noi il quadro non è più una scena

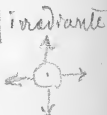
esteriore, un palcoscenico sul quale si svolge il fatto. Il quadro per noi è una costruzione architettonica irradiante, di cui l'artista, *e non l'oggetto*, forma il nocciolo centrale. E' un ambiente architettonico emotivo che crea la sensazione e avvolge lo spettatore. Il quadro futurista è un *vastissimo minimo* che sostituisce nella sua profondità l'antico concetto di superficie. Rappresenta la distruzione del monumentale nel senso della piramide, del partenone e del colosseo, per dare nel minimo l'immensamente complesso. E' la *qualità* che si sostituisce alla *quantità.*

Quindi le leggi di *composizione,* di *chiaroscuro,* di *disegno* e di *colore,* sono capovolte, come ho dimostrato parlando del complementarismo. Questi quattro componenti che costituiscono una indissolubile unità, hanno sempre obbedito ad una legge di descrizione secondo la quale l'artista raccontava un fatto cul-

minante commentandolo con l'ambiente. Anche nell'estremo naturalismo che ha creato le nature morte, i paesaggi o i quadri d'ambiente, una mela, un albero o una sedia, continuavano a costituire o un centro o un *fuoco centrale,* come si dice in gergo pittorico. Questo centro surrogava (è chiaro) il fuoco centrale costituito, nei quadri antichi, dalle madonne, dai cristincroce o da altri oggetti.

Cézanne in una lettera a Emile Bernard diceva: « Esso (l'occhio) diviene concentrico a forza di guardare e di lavorare; voglio dire che in un arancio, una mela, una tazza, una testa, v'è un punto culminante e che questo punto è sempre, malgrado il terribile effetto: luce, ombra, sensazioni coloranti, il più vicino al nostro occhio. *I bordi dell'oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte* ».

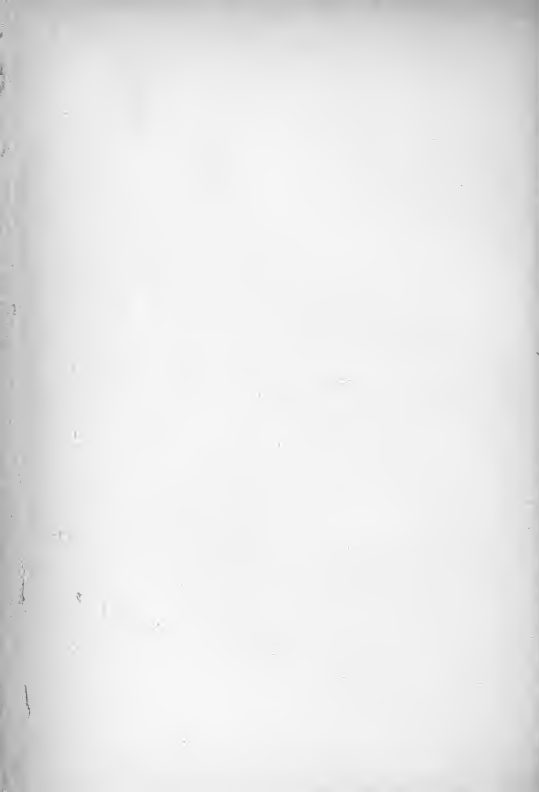
Ho citato questo passo d'una let-

tera di Cézanne perchè mi sembra la sintesi di tutto ciò che è stato pittura. Con questa concezione si presuppone una scena che noi fissiamo e che si svolge sopra un piano prospettico determinato davanti a noi. Concependo invece l'oggetto dal di dentro, cioè *vivendolo*, noi daremo la sua espansione, la sua forza, il suo manifestarsi, che creeranno simultaneamente la sua relazione con l'ambiente.

Noi viviamo l'oggetto nel moto delle sue forze e non lo descriviamo nelle sue apparenze accidentali. Queste apparenze accidentali attraverso lo stile dell'impressione divengono, l'ho già detto a proposito dell' impressionismo, un'accidentalità definita nella forma che è la sua legge di successione. (Pag. 103).

Noi dunque diciamo l'opposto di Cézanne: *I bordi dell'oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo il centro.*

Diversamente, si ucciderebbe il dinamismo, arrestando nella linea realista di costruzione freddamente tradizionale, letteraria e oggettiva, la linea lirica del corpo che è la sua linea-forza, il suo moto assoluto.

16.

Simultaneità.

16.

Simultaneità.

Voglio insistere ancora sopra la seguente affermazione a proposito della quale scrissi qualche articolo in *Lacerba* di Firenze e nella rivista d'avanguardia *Der Sturm* di Berlino: «*il concetto di simultaneità in pittura e scultura è apparso per la prima volta nella sensibilità plastica moderna con le nostre ricerche futuriste*». Nessuno prima di noi aveva usato questa parola per definire la *nuova condizione di vita nella quale si sarebbe manifestato il nuovo dramma plastico.*

Proclamammo che la simultaneità era una *necessità assoluta* nell'opera d'arte moderna e la « méta inebbriante » della

nostra arte futurista. Proclamammo recisamente questa verità nei manifesti della pittura e della scultura futurista, nelle prefazioni ai cataloghi delle nostre diverse esposizioni; lo abbiamo dimostrato sempre nelle nostre opere.

Il primo quadro che apparve con affermazione di simultaneità fu mio ed aveva il titolo seguente: *Visioni simultanee.* Era esposto alla Galerie Bernheim a Parigi, e nella stessa esposizione altri quadri avevano i miei amici pittori futuristi, con analoghe ricerche di simultaneità. Per esempio: *Ricordi di una notte* (Russolo), *Sobbalzi di fiacre* (Carrà), *Ricordo di viaggio* (Severini).

Poichè oggi dai cataloghi che mi giungono dalle esposizioni delle varie città d'Europa vedo con soddisfazione che il concetto di simultaneità appare sempre più frequente nelle opere dei pittori stranieri e specialmente francesi, è bene si

sappia ovunque chiaramente che la simultaneità fu la base della sensibilità futurista fin dal suo primo apparire.

Siamo obbligati a difendere gelosamente il primato delle nostre scoperte, perchè viviamo e lavoriamo in Italia, paese (checchè ne dicano i volgari commercianti dell'arte italiana) fino ad oggi considerato all'estero come inesistente per la pittura, per la scultura, per l'architettura, la musica e la letteratura.

La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica.

Io non posso dimenticare con quanto scetticismo e con quanta derisione furono accolte dagli artisti giovani e vecchi, dal pubblico e dalla stampa, le nostre violentissime affermazioni di fede nella

modernità, sopratutto in Italia; la nostra affermazione indiscutibile della necessità di calpestare l'*artistico* e la mania culturale; la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi, i suoi nudi quartieri popolari, i suoi rumori, i suoi stridori, le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile; l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca. Molti videro in ciò un puerile perditempo dietro i fatterelli che si svolgono nella strada. Un cinematografo estetico-sentimentale.... Lasciamo andare....

Gioverà piuttosto un altro specchietto per dimostrare come tutte le ricerche plastiche futuriste abbiano il loro fondamento nella simultaneità.

DINAMISMO

(Simultaneità di moto assoluto + moto relativo)

LINEE-FORZA

(Simultaneità di forze centrifughe + forze centripete)

SOLIDIFICAZIONE DELL'IMPRESSIONISMO

(Simultaneità di oggetto + ambiente + atmosfera)

COMPLEMENTARISMO-DINAMICO

(Simultaneità complementare di colore + forma + chiaroscuro)

COMPENETRAZIONE DI PIANI

(Simultaneità dell'interno con l'esterno + ricordo + sensazione)

Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il **DINAMISMO.** È dunque l'effetto di quella grande causa che è il *dinamismo universale.* È l'esponente lirico della moderna concezione della vita,

basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni.

Se consideriamo le diverse manifestazioni dell'arte futurista, noi vediamo in tutte affermarsi violentemente la simultaneità.

Il poeta Marinetti ha creata *(Manifesto tecnico della letteratura futurista* - 11 maggio 1912) la simultaneità in poesia, coll'*immaginazione senza fili* (cioè allargamento infinito e intreccio sempre più complicato delle analogie) e *le parole in libertà* (distruzione della sintassi). Marinetti ha poi raggiunto degli effetti potenti di simultaneità col *lirismo multilineo*. Citerò qui la prefazione del suo libro *"Zang tumb tumb,, (Adrianopoli)*, pag. 27:

« Nell'agglomerazione intitolata *Mobilitazione* ho ottenuto, mediante le seguenti parole in libertà: *eserciti di caratteri tipografici in marcia sulle colline di Adria-*

nopoli, quella simultaneità lirica che ossessiona i pittori futuristi quanto noi poeti futuristi. Non mi sono però accontentato di questo primo risultato; ho fatto perciò nell'agglomerazione di parole in libertà intitolata *Ponte*, un'altra innovazione, che io chiamo *lirismo multilineo*, mediante la quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche.

« Il poeta lancerà su parecchie linee parallele, parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio pittorica, l'altra musicale, l'altra odorosa, ecc.

« Supponiamo che la catena delle sensazioni e analogie pittoriche domini sulle altre catene di sensazioni e analogie: essa verrà in questo caso stampata in un carattere più grosso di quelli della seconda e della terza linea, (contenenti l'una, per esempio, la catena delle sen-

sazioni e analogie musicali, l'altra la catena delle sensazioni e analogie odorose).

« Data una pagina contenente molti fasci di sensazioni e analogie, ognuno dei quali sia composto di 3 o 4 linee, la catena delle sensazioni e analogie pittoriche, (stampata in un carattere grosso) formerà la prima linea del primo fascio e continuerà, (sempre nello stesso carattere) nella prima linea di ognuno degli altri fasci.

« La catena delle sensazioni e analogie musicali (2ª linea), meno importante della catena delle sensazioni e analogie pittoriche (1ª linea), ma più importante di quella delle sensazioni e analogie odorose (3ª linea) sarà stampata in un carattere meno grosso di quello della prima linea e più grosso di quello della terza. »

Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *com-*

penetrazione atonale di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura. (*Manifesto tecnico della musica futurista* - 29 Marzo 1911).

Luigi Russolo inoltre, coll'enarmonia degli *intonarumori* e il dinamico divenire, suddividersi e sfumarsi di un tono nell'altro, ottiene *simultaneità di tono.* Cioè ogni frazione di tono è una individualità a sè e nel medesimo tempo legata alla frazione di tono vicina per le possibilità dinamiche del suo sfumarsi e fondersi in lei. (*Arte dei rumori* (Manifesto) - 11 Marzo 1913).

Nel campo della critica quel finissimo poeta d'avanguardia che è Guillaume Apollinaire ha propugnata la simultaneità nelle arti plastiche. (*Antitradizione futurista* (Manifesto) - 29 Giugno 1913). I cubisti più fortunati di noi han trovato nel nostro valoroso amico uno strenuo e disinteressato difensore. Noi futuristi attendiamo anche

in Italia un ingegno critico che ci aiuti e che rischiari il pubblico sul fatale avvenire della simultaneità nell'arte.

In pittura e in scultura la simultaneità equivale ad un concetto di unità plastica in confronto alla quale tutte le concezioni plastiche passate diventano puerili enumerazioni.

Fin dalla 1ª Esposizione di Pittura di Parigi (febbraio 1912) noi dichiaravamo nella celebre prefazione al catalogo: «La simultaneità degli stati d'animo (intendi *plastici)* nell'opera d'arte: ecco la méta inebriante della nostra arte... Simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri». Questa affermazione, unita a quella di *ricordo* e *sensazione*, parve in mezzo alla violenta reazione oggettiva che allora imperava nella pittura francese un grave peccato di letteratura.

Ho spiegato cos'è per noi la simultaneità; degli stati d'animo plastici parlerò nel capitolo seguente. Prima riassumerò brevemente le idee svolte nel capitolo 7° su quanto ci divide dal cubismo, e spiegherò cha cosa intendiamo per *ricordo* e *sensazione*, poichè con questa affermazione la pittura moderna, che ci viene dalla Francia, passa, sopratutto per merito dei pittori e scultori futuristi italiani, dallo studio particolare oggettivo alla sintesi universale e perciò soggettiva. Questo «elèvarsi dalla *melodia* alla *sinfonia*» come ebbe a chiamarlo acutamente G. Apollinaire in un articolo: *Les futuristes*, (*Petit Bleu de Paris*, 9 febbraio 1912), dà alle nostre ricerche plastiche un carattere profondamente italiano e naturalmente sintetico.

Non si può negare che il trasportare sulla superficie piana del quadro le parti

dell'oggetto che ci sono nascoste dalla sua accidentale situazione prospettica, cioè l'utilizzare quello che suggerisce in noi la conoscenza tattile con quello che ci mostra la visione accidentale dell'oggetto per ridare l'integrale costruzione dell'oggetto, sia un portato straordinario di Picasso e del Cubismo. Ma questa concezione è rimasta nelle realizzazioni di Picasso, di Braque e dei cubisti, per ragioni che ho già analizzate, una pura enumerazione di parti che cercano invano di determinarsi in una unità drammatica, una analisi che cerca invano la *ragione d'essere* di una sintesi.

Con questa geniale scoperta che si fonda sul senso comune, l'oggetto si manifesta attraverso una *esperienza analitica* la quale, se lo arricchisce in senso oggettivo distrugge però completamente la sua individualità emotiva, quindi le sue relazioni con l'ambiente, quindi il suo dinamismo.

Bisogna convenire che una volta letto il geroglifico di un quadro cubista, cioè passato lo stupore per *l'insolito aspetto plastico* del quadro, l'emozione che ne risulta è minima. Insisto sul concetto di *emozione* perchè bisogna finalmente reagire contro la ossessione della realtà oggettiva che ci viene dal nord, la quale ha creato lo *studio* impassibile nel cubismo di Picasso e le fredde costruzioni accademiche negli altri cubisti francesi.

In Picasso, in Braque, ecc., lo studio oggettivo è caratterizzato dall'ingombro di analisi che vela l'emozione e dà al quadro un carattere penoso di frammento. Nei cubisti il tentativo del quadro fallisce poichè si fonda su l'involuzione di una scoperta di Cézanne e non sul logico definirsi di una evoluzione. Ecco dunque intervenire nella costruzione del quadro moderno la scoperta futurista di *ricordo* e *sensazione.*

Si tratta di unire al concetto di *spazio* a cui si limita il cubismo, il concetto di *tempo*. Si tratta di dare una costruzione plastica in cui i due concetti di spazio e di tempo si equilibrino a vicenda per la soluzione dell'emozione. Si tratta non soltanto di costruire degli oggetti arricchiti e rinnovati dal contributo della conoscenza tattile e della visione accidentale, ma di creare un ambiente plastico nel quale gli oggetti possano sviluppare tutta la loro potenzialità plastica emotiva. Si tratta insomma di aggiungere al rinnovamento plastico oggettivo dei francesi un rinnovamento plastico soggettivo, di creare quindi una nuova valutazione emotiva che scaturisca dalla caratteristica potenzialità plastica dell'oggetto. E siccome i valori plastici emotivi degli oggetti variano quanti sono gli oggetti, cioè all'infinito, bisogna perciò reagire a questo impressionismo, diremo così etico, che ci

ha fatto fino ad oggi accumulare e analizzare in uno stesso quadro elementi plastici disparati, inutili, inefficaci. Bisogna creare una disciplina che coordini e dia ad ogni elemento del quadro la sua funzione adeguata.

Questa disciplina, ebbi già a dirlo, non è fissa ma intuitiva e ubbidisce alla necessità misteriosa del quadro, alla sua *composizione*. Si comprenderà facilmente che, accettato il quadro come gerarchia dei valori plastici, tutto un nuovo orizzonte si apre davanti a noi. E' la rivoluzione impressionista incanalata nell'*ordine dinamico* futurista. Ci avviciniamo allo stato d'animo plastico.

Quindi i concetti di velocità, di compenetrazione, di simultaneità attraverso i quali noi futuristi interpretiamo le cose ci porta ad unire in uno stesso quadro i valori plastici che ci colpirono ieri, un anno fa, con quelli che

oggi ci hanno spinti a cercare il pennello o la stecca e a lavorare.

Noi vogliamo creare un nuovo dramma nel quadro che ci dia la possibilità di riunire per esempio attorno all'oggetto che ci sta davanti agli occhi, elementi o parti (analogicamente necessarie) degli oggetti che ci stanno intorno, dietro le spalle, lontani da noi, che passarono, ci commossero e non torneranno mai più.

Ecco perchè, come dissi parlando degli impressionisti, noi non andiamo a caccia di effetti, di gesti, di episodi e sopratutto non nè *attendiamo il ritorno sul vero,* per strappare qualche nuova piccola dose di verità che nuoce sempre all'unità emozionale del quadro. « Mentre gli impressionisti fanno un quadro per dare un *momento* particolare e subordinano la vita del quadro alla sua somiglianza con quel momento, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, co-

lore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge creando così la rassomiglianza del quadro con sè stesso » (Capitolo 6, pag. 103).

Dunque come vogliamo che l'emozione sia la legge suprema dei componenti architettonici del quadro (oggetti), così vogliamo che l'interpretazione dell'oggetto sia un giusto equilibrio tra *sensazione* (apparizione) e *costruzione* (conoscenza) (Cap. 6, pag. 107). Quindi anche per il cubismo come per l'impressionismo: mentre accettiamo alcuni postulati cubisti come punto di partenza, il loro sviluppo nel nostro temperamento italiano ci conduce a conclusioni completamente opposte.

Invece di controllare il quadro sulla realtà apparente (impressionismo), invece

di ridurre il quadro ad una gelida e astratta costruzione di schemi oggettivi (cubismo), noi dobbiamo sviluppare la purezza della sensazione e accordarla con la concezione moderna della vita. Ecco quello che ho sempre proclamato e tenacemente difeso come carattere della nostra arte fondamentalmente italiana, ecco lo sforzo dei miei amici pittori futuristi.

Ripeto qui quanto dicevo sulle lineeforza al Cap. 11: « Non si tratta, come tutti credono, di fare *soltanto* una pittura astratta, intellettuale; si tratta oltre a ciò di attuare e rendere plastico e concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile ».

Come giungere alla realizzazione di tutto ciò che sono andato esponendo? A questo non si può rispondere che con dei quadri, e le esposizioni che continuamente facciamo dimostrano che le nostre

teorie cominciano a sconvolgere l'acqua morta della sensibilità italiana.

Ricevo lettere di angoscia da giovani nel cui cervello ormai è entrato il dubbio ed è nata la speranza di un glorioso avvenire artistico italiano. I più intelligenti tra i giovani pittori passano già all'applicazione. Ricevo fotografie da Roma, da Bologna, da Torino, da Venezia, dal Trentino, dalla Germania, da Londra, dal Giappone. Ovunque è una febbre intensa di demolizione e di ricostruzione. Anche il pubblico è stanco di episodi, di verismo, di tentativi, di anarchia. Bisogna incanalare tutte le piccole sorgenti nascoste che cercano ancora uno sbocco per uscire dalla crosta passatista e zampillare alla luce del sole formando la grande corrente futurista.

In essa ognuno aumenterà la propria individualità poichè se una è la concezione verso cui si avvia la sensibilità moderna,

assolutamente individuali saranno le manifestazioni dei temperamenti. E ne abbiamo la prova nel fatto che molti tra i più intelligenti ingegni critici che riconoscono la indiscutibile verità delle nostre teorie, divengono poi riluttanti davanti alla realizzazione delle nostre opere. Bisogna avere pazienza. Questo avviene perchè nell'accettare una *unica verità* ognuno ne modella idealmente una realizzazione interna particolare al proprio temperamento. Questa ideale realizzazione individuale si ribella poi alla realizzazione dell'artista, poichè questa porta nei periodi di profonda rivoluzione (come nel nostro caso) il doppio peso della teoria *mai udita* e della realizzazione *mai vista.*

Per appianare questo conflitto non vi sono che due mezzi: attendere e lavorare. E' quello che facciamo.

17.

Trascendentalismo fisico e Stati d'animo plastici.

17.

Trascendentalismo fisico e Stati d'animo plastici.

Parlando del *Trascendentalismo fisico* e degli *Stati d'animo*, tocco forse il punto più controverso della pittura futurista.

È naturale. Su l'importanza storica dell'impressionismo, del neo-impressionismo e del post-impressionismo quale idiota o analfabeta può ancora dissentire? Chi può ancora mettere in dubbio l'influenza di Cézanne per la rinnovazione delle forme nella pittura moderna e per un ritorno al volume, e l'influenza delle sue pericolose indicazioni classiche secondo gli antichi maestri italiani, che i Cubisti si sono affrettati ad adottare, a esagerare

fino alla cristallizzazione e all'immobilità preimpressionista? Chi può ancora deridere o credere un bluff reclamista la formula del Dinamismo e tutte le sue conseguenti manifestazioni come: simultaneità, complementarismo plastico, lineeforza, compenetrazione di piani, ecc. che noi propugnamo? Non ci arrivano forse lettere d'entusiastica adesione di giovani pittori da tutta l'Europa, dall'America, dal Giappone? Tutti i giovani artisti moderni sono ormai scossi e elettrizzati. Essi adottano, applicano e sviluppano la formula del dinamismo. Chi può dubitare ancora della pittura pura? Gl'italiani soli ridono, forse.... ma esistono dei pittori italiani dal 500 fino a noi pittori futuristi? Solo i nostri poveri pittori o scultori provinciali possono ancora ignorare il disprezzo con cui si è parlato fino ad oggi all'estero della pittura e scultura italiana moderna. Dunque l'ignoranza e

l'accidia mentale del nostro paese ci addolorano ma non ci scoraggiano, perchè siamo sicuri di vincere. Non v'è in noi un semplice e giovanile istinto di ribellione.... Noi siamo i primi e i soli assertori di una verità plastica nella quale dovrà fatalmente affluire tutta la sensibilità plastica futura.

Noi lavoriamo per la gloria d'Italia malgrado lo scherno che ci copre e l'incuria in cui ci si vorrebbe lasciare. A ogni giorno che passa nella vita intellettuale italiana si sente sempre più pesare la forza della nostra fede e della nostra opera. Ben presto non vi sarà pittore italiano mediocremente intelligente che non sia costretto ad inchinarsi e a seguirci.

Cercherò di spiegare in questo capitolo che occorre avere un'ambizione ancora maggiore di quella che abbiamo avuta, più violenta e più alta.

Bisogna comprendere che noi siamo

definitivamente alla testa dell'arte mondiale e che noi futuristi dobbiamo dirigere, nelle arti plastiche, la sensibilità europea.

Già abbiamo visto con l'Orphisme in Francia, che i cubisti hanno fatto tesoro del nostro dinamismo, della simultaneità e quel che è più importante (ora che parlo degli stati d'animo) del *soggetto*. Ciò significa che anche i francesi, che erano quelli che più potevano resistere ad una rinnovazione italiana, grazie alla loro meravigliosa tradizione ultima, (dall'impressionismo al cubismo), hanno sentito che il concetto di una pura pittura la quale altro non curasse che le relazioni di piani e di volumi non poteva procedere senza ripetersi ed involgersi in sè stesso, hanno sentito che questa pittura avrebbe generato un infinito succedersi di gelide opere analitiche per quanti sono gli innumerabili effetti

pittorici o plastici in cui appare un oggetto, senza mai giungere ad una sintesi universale della moderna sensibilità.

Questo lo dico per la Francia che è stata fino ad oggi alla testa della pittura europea.

Osserviamo ora brevemente se altri popoli che, per ragioni storiche, etniche e sociali dovrebbero trovarsi in una situazione più favorevole dell'Italia, siano dotati plasticamente di qualità maggiori delle nostre per potere ereditare dalla Francia la direzione della sensibilità plastica mondiale.

I tedeschi sono, con i russi, i più entusiasti protettori dell'arte d'avanguardia. Le nostre continue e fortunate vendite e l'entrata dei nostri nomi italiani nelle più severe collezioni di Germania stanno a provarlo. Gli editori tedeschi sono i più illuminati e infaticabili volgarizzatori di questa nuova sensibilità, ma gli artisti

tedeschi non sono capaci di trapiantare nella loro razza le innovazioni francesi, dando loro una continuazione e uno sviluppo tale da creare un *nuovo organismo plastico tedesco.* Se anche giungeranno a caratterizzarsi più profondamente che non oggi, è difficile o impossibile che sorga una sensibilità plastica tedesca di carattere universale.

I tedeschi seguono troppo i francesi. Li imitano nei colori che non sono tedeschi, nella teoria che non è tedesca e che in loro s'impoverisce perchè in pittura la materia pittorica tedesca cerca sempre, per sostenersi, un contenuto fuori della plastica: filosofico, sentimentale, dimostrativo. Portano una loro speciale diligenza pedissequa, nell'applicazione delle formule, delle timidezze, e un'incurabile povertà plastica.

Le libertà dateci dalla rivoluzione plastica francese si trasformano in Germania

in un'infantile frenesia a esagerare *espressionisticamente,* il valore schematico della forma. Essi rappresentano nella sensibilità plastica moderna *l'espressionismo cerebrale.*

Gli scandinavi sono rimasti alquanto indietro nelle conquiste per una liberazione dalle vecchie forme. Sono anche essi preoccupati dell'aneddoto e da un dannoso carattere locale che li limita a episodi, a espressioni strettamente etniche e nazionali. Manca in loro l'intimità della coscienza plastica. Eseguiscono con una specie di dilettantismo eclettico, con una specie di curiosità psicologica. Sembra che per loro la pittura e la scultura siano esercitazioni che altri popoli fanno naturalmente e che anch'essi *vogliono* fare.... E' la cultura. L'abisso che separa il loro teatro e la loro letteratura dalla loro pittura e dalla loro scultura è forse incolmabile.

V'è anche nei loro temperamenti migliori una specie di *espressionismo psicologico* che dimostra una tendenza di razza la quale però non giunge a identificarsi con una concezione plastica analoga e profonda.

Agli slavi non si possono negare una vivacità e una agilità che li rendono interessanti. Sono sopratutto d'una estrema volubilità. Nelle loro manifestazioni plastiche essi mostrano le caratteristiche della loro razza: una certa foga manuale, della contraddizione, una tendenza fantastica e una superficialità cosmopolita. Essi si distinguono per un violento guazzabuglio di impressionismo, di neo e di post-impressionismo, di fauvismo arrabbiato, di orientalismo bizantino.

La loro pittura e la loro scultura hanno qualche temperamento che tenta canalizzare nel profondo della propria razza la sensibilità che dobbiamo alla Francia...

Ma vi riescono? Sanno superare il mostruoso e concretare il fantastico? Qual'è d'altra parte la sensibilità plastica dei Russi, dei Boemi, degli Czechi, ecc.?... Troppa scoraggiante analisi interna hanno mostrato in letteratura per fare sperare molto della loro profondità plastica....

Il mio simpatico amico Archipenko ha portato nella scultura un forte contributo demolitore. Ma la sua opera — interessantissima — se si libera dal cubismo precipita nelle sculture dei negri o degli orientali; se esce di qui, cade nello stecchimento bizantino, nelle silhouettes arcaiche, ischeletrite, rigide e sgambettanti, caratteristiche di tutti i primitivismi di tutti i tempi. Sembra che un puro russo, come è lui, dovrebbe, quale rappresentante di quella che si suole chiamare una « razza giovane », essere libero di contatti col passato. Invece vi è in lui una assoluta impossibilità a superare la cultura, la quale si basa

sui primitivi è vero, ma, non *superandoli* come ispirazione, rimane fuori della sensibilità moderna.

Nella pittura russa i tentativi del Kandinsky mostrano una tendenza musicale interessante. Ma anche qui il senso plastico soccorre poco. La musica plastica si elabora nel Kandinsky sotto l'influenza ossessionante del poema sinfonico, delle sinfonie, delle sonate, ecc., che è quanto dire nel museo del suono.... Ne risulta un quadro che è una superficie colorata di onde cromatiche violentissime, gradevoli, ma che non divengono materia plastica. I colori rimangono colori, le forme hanno una sola dimensione, l'arabesco è spesso preso in prestito dai giapponesi e il quadro rimane stoffa.... tappeto.... o decorazione. Anche in Kandinsky la preoccupazione per il *contenuto* soverchia la preoccupazione per un raffinamento della sensibilità che giunga a creare

una nuova intuizione plastica della vita. Le arti plastiche nelle loro infinite possibilità, non possono uscire di qui. In un suo libro (*) il Kandinsky scrive: « *La voce dell'anima dice all'artista quale forma abbisogna....* » ed anche: «*Ogni forma, ogni colore ha un valore mistico....* » e parla di « *contrappunto del disegno....* »

Tutte queste preoccupazioni d'ordine spirituale e musicale sono dannose quando, come nel Kandinsky, si basano su trasposizioni di cultura musicale, letteraria e filosofica, quando come fa lui si considera la forma come un suono interno o si parla di analogia *della composizione pittorica ritmica, complicata con i vecchi cori.... Mozart.... Beethoven,* o con « *l'architettura sublime d'un duomo gotico* ».

Non voglio qui analizzare un'opera scritta da un pittore che è un fervido ta-

---

(*) Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. — R. Piper e C. - Monaco, 1912.

lento. Dirò soltanto che noi futuristi non dobbiamo disinteressarci di queste varie tendenze della moderna sensibilità europea. Questi diversi espressionismi nordici, queste tendenze musicali, che nella vastità della sensibilità futurista sono sempre stati inclusi senza che per questo abbiano mai sopraffatto il problema plastico, ci mostrano l'insufficienza del puro naturalismo francese ad abbracciare tutto quello che si agita nella nuova coscienza plastica europea.

V'è qualche cosa in noi modernissimi che non si appaga più dell'effetto per l'effetto, dell'oggetto per l'oggetto, del tono o del piano, ecc., dati col solo scopo voluttuario di ridare il tono e il piano. Non dobbiamo dimenticare noi italiani destinati a riassumere, che in tutte le tendenze europee dell'ultimo secolo **vi** sono stati dei tentativi per esprimere **per mezzo** di una nuova forma e di

un nuovo colore, qualche cosa di inespresso che si agita nel fondo della nostra modernissima sensibilità, che rappresenta lo spirito dei nostri tempi, e che non possiamo trascurare, qualche cosa di completamente nuovo che è la negazione e la continuazione di quello che ha formato l'oggetto dell'arte in tutti i tempi.

In questi tentativi v'è l'aspirazione a dare un nuovo contenuto trascendente e lirico alle impassibili analisi veristiche e naturalistiche. Insomma bisogna convincerci che misurare, contare, pesare, in pittura come in scultura, non vuole ancora dire essere saliti al canto e alla danza.

Il periodo della negazione in ogni campo del pensiero moderno sta per tramontare e noi c' incamminiamo verso una nuova danza e un nuovo canto, cioè verso nuove affermazioni, nuovi assoluti. Non per questo torniamo in pittura e in scultura alle im-

magini a significato aneddotico filosofico o morale, o letterario, o religioso. Tutt'altro! Noi costatiamo però, contrariamente alla corrente, che si è andata formando e che noi abbiamo contribuito a formare (non bisogna dimenticarlo) che anche il più piccolo saggio di pittura pura ha in sè il **germe,** l'aspirazione alla costruzione basata sul soggetto, cioè sulla *certezza* e il *prestabilito*, e che, qualunque cosa ne dicano i ritardatari della rivoluzione, questa costruzione è lo scopo dell'arte.

Affermiamo finalmente con coraggio, ascoltando dal profondo la nostra sensibilità, che noi c'incamminiamo verso una nuova grande arte di convenzione, la quale per l'ampiezza della formula sarà la più vasta, la più grandiosa, la più luminosa che sia mai esistita.

Questa costruzione che noi futuristi abbiamo sempre propugnata, questo «*passare dalla melodia alla sinfonia*» è la più

bella dimostrazione che lo spirito costruttivo italiano torna a dominare nell'arte della nostra epoca.

L'opera d'arte impressionista è stata un frammento che aspirava invano a un centro. L'opera d'arte cubista tenta creare un centro (composizione), ma è una composizione esteriore, anti-impressionista, inquinata di arcaismo e perciò affetta di senilità precoce più vicina alle vecchie formule di Ingres, di Poussin, di Raffaello, che non alla sensibilità della nostra epoca.

Bisogna invece dimenticare quello che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi.

Ed è per questa analogia — essenza

stessa della poesia — che noi giungiamo agli *stati d'animo plastici.*

E' vero che se non si passa attraverso il concetto di pittura pura è impossibile distruggere tutte le volgari abitudini letterarie e filosofiche, ma bisogna anche rammentare che non possiamo accontentarci di puri accordi di toni, o di volumi, o di linee.

Se a questi accordi di toni, di volumi, di linee noi accordiamo la possibilità di una evoluzione lirica, vediamo che essi sono il principio degli stati d'animo plastici: anzi sono lo stesso stato d'animo in potenza. Siamo convinti perciò che dalle reciproche influenze dell'ambiente con l'oggetto, dai suggerimenti della potenzialità plastica degli oggetti, dalla loro forza, che ho chiamata *psicologia primordiale,* scaturisce l'organizzazione coordinatrice dello stato d'animo plastico, e ciò senza che la forza plastica della

pittura e della scultura possa esserne diminuita. Quelli che negano ciò sono vittime di un pregiudizio nordico verista che trionfa oggi.

Rammentiamoci che tutta la pittura moderna segue le leggi gotiche dei popoli nordici. Queste leggi segnano il trionfo della lotta che gli artisti del nord hanno fatto per secoli contro *l'italianismo.* Ma se dobbiamo esser loro grati per averci «*delivrés des Grecs et des Romains*», noi futuristi italiani dobbiamo far sapere al mondo che lo spirito definitivo italiano risorge con gl'italiani del Secolo XX, che tutte le ricerche e i documenti del naturalismo nordico serviranno a noi italiani come elaborazioni, come i dati positivi di una nuova sensibilità che dovranno servire alla costruzione degli stati d'animo plastici, quindi della *sintesi.*

Come questa aspirazione al definitivo invada nuovamente l'Europa, lo dimostrano

gli stessi errori dei Cubisti influenzati dell'antico concetto classico italiano e perciò dal museo, e lo dimostra la tendenza imperialista di tutti i paesi trionfante sulle basse accidentalità del razionalismo tedesco.

Con Rembrandt comincia in potenza la pittura pura. I suoi innumerevoli autoritratti, le sue innumerevoli ripetizioni di una stessa testa, l'identico effetto ripetuto per amore di ricerca, sono altrettanti esperimenti che aprono la via allo sperimentalismo pittorico moderno. E' il principio della creazione di una rappresentazione che trascende dal rappresentato. Tutta la pittura moderna ne è influenzata e noi purissimi italiani ci ribelliamo per i primi.

Perchè credere ancora *avanguardia* e coraggioso il farsi trascinare nella scia di Rembrandt? Michelangelo è l'ultimo colosso del paganesimo cristiano, ed è

stramorto; non lo ricordiamo più. Il suo sublime ci fa pietà, la sua terribilità ci mette di buon umore; è finito, e non ci fa più paura! Ma Rembrandt..... Rembrandt è il primo colosso del cristianesimo-razionalista, è di un' altra razza, è glorioso, trionfa, impera sempre sui latini con la sua tozza e bamboccia profondità pittorica. Rovesciamolo! Nessuno forse ha pensato che nella lotta contro il passato sono più temibili i vicini che i lontani. Ormai Cézanne è più dannoso di Fidia.

Noi futuristi italiani dobbiamo sintetizzare la nostra passione italiana col materiale nordico-naturalista, giuntoci con un lavorio secolare da Rembrandt agli impressionisti. Mostriamo al mondo che la nostra intuizione già intravvede un nuovo ordine a cui tutte le forze della modernità aspirano e che creerà il grande stile definitivo sulla nuova realtà plastica che la Francia ci ha trasmesso.

Lo stato d'animo è organizzazione, cioè creazione. Organizzazione fu sempre caratteristica fondamentale del genio italiano. L'anarchia evolve logicamente verso l'imperialismo, e oggi, sul mondo confuso dei valori plastici, la legge del quadro deve tornare a imperare! Non credano i superficiali che questo segni un ritorno al passato. Noi apriamo un periodo definitivo e imperialista come spirito, senza per questo tornare a Giove o a Minerva, nè alla proporzione greca o leonardesca. Così l'imperialismo in politica non può significare ritorno al clericalismo e alla tirannia.

Che cosa rispondere agli incompetenti che ci hanno accusati, riguardo al dinamismo, di andare alla caccia di accidenti frammentari o a chi ci ha accusati di portare nell'arte una concezione democratica? Noi vogliamo invece, poichè viviamo nel concetto unitario di oggetto + ambiente

interpretato nella sua trasformazione evolutiva, creare una pittura unitaria in antitesi al concetto frammentario dell'universo cui corrisponde naturalmente un'arte frammentaria.

Noi lavoriamo per la creazione d'una formula sintetica *trasmissibile*, che guidando l'intuizione dia la possibilità della costruzione liberata dal peso gravoso della ricerca analitica. Vogliamo finirla col laboratorio in arte, per cominciare realmente un'era di creazione secondo la formula evolutiva del dinamismo.

Uno dei caratteri della sensibilità futurista, anzi il più importante, è il suo entusiasmo. Il simultaneo apparire della sintesi nella analisi, dell'affermazione nella negazione, della fede nella critica. Noi ci siamo chiamati i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata, perchè sentiamo alle volte in noi l'incertezza dei primitivi nella ricerca, per

ogni oggetto, del mezzo adeguato per esprimerlo e lo stupore per lo spettacolo che ci circonda.

Osservare un oggetto anche nello specchio del ricordo interno, e dipingerlo, e scolpirlo non vuole ancora dire creazione. Questo procedimento, per quanto sia spinto nella deformazione, rimane sempre un impressionismo soggettivo. Ecco perchè noi futuristi vogliamo superarci. Bisogna dunque liberare l'oggetto dalla relatività della rassomiglianza. E' questa la via che conduce alla sintesi che fa sommare e concorrere tutti gli elementi di un'opera d'arte alla formazione del tipo.

Possiamo noi italiani creare un tipico, fondandoci, come punto di partenza, sulle ricerche naturalistiche che ci vengono dal Nord? Noi crediamo fermamente che sì.

Vi sono elementi emotivi sparsi che si possono *riunire* in una composizione

plastica emotiva. Questi elementi sentimentali sono strettamente connaturati alla forma degli oggetti, anzi sono gli stessi elementi plastici della realtà.

Vi sono nei moti della materia degli elementi di passionalità che fanno convergere le linee di un dramma plastico verso una determinata catastrofe. La composizione quindi di uno stato d'animo plastico non si basa sulle disposizioni dei gesti di figure o nell'espressioni di occhi, di visi, di atteggiamenti (tutto vecchio bagaglio letterario che noi disprezziamo) ma consiste nella ritmica distribuzione delle forze degli oggetti, dominate e guidate dalla energia stessa dello stato d'animo a comporre l'emozione.

Quello che ho intuito negli stati d'animo è questa sintesi, cioè lo sforzo di far vivere degli elementi plastici rinnovati nella corrente di un'emozione plastica rinnovata.

Riassumo qui in brevi parole quello che ho cercato di dimostrare nei capitoli precedenti. L'arte si allontana sempre più dalla rappresentazione della figura umana presa come tipo di bellezza, quindi come fuoco principale dell'emozione estetica. Primo principio dell'arte è stata l'architettura, che era il concetto oscuro della terribilità di ciò che era al di fuori e al disopra dell'uomo. In quelle epoche remote ogni concezione individuale si perdeva in un carattere anonimo generale che riassumeva tutto.

Il periodo che seguì fu quello ch'ebbe il massimo fulgore con l'arte greca, in cui l'individuo compare alla luce del sole e vede il mondo come un riflesso di sè stesso. E' il momento in cui la formula della figura umana ha un culmine religioso che non sarà mai più superato. Questo periodo getta il suo ultimo raggio glorioso con Michelangelo e si spegne.

Comincia il terzo periodo, il periodo naturalista in cui l'aspirazione panteistica cristiana aspira alla comprensione di tutto il creato. L'uomo abbassa l'orgoglio pagano e si sente fratello con tutto: con le piante, con le acque, con l'atmosfera e sorge il paesaggio con tutte le sue derivazioni. Questo però, che è un progresso verso la liberazione dal determinato, grande conquista dei nostri tempi, rimane pur sempre una espressione esteriore che deve essere superata. Vicino all'uomo sono sorti l'albero, il sasso, la casa a gridare la loro parte di personalità nel tutto; ma l'uomo, l'albero, il sasso, la casa, sono ancora elementi frammentarii per la costruzione di una scena accidentale che non viene ancora individualizzata. Esempio: il motivo impressionista.

Con le ricerche ultime di Cézanne e le sue conclusioni opposte all'impressionismo, con le ricerche di Derain, di Pi-

casso, di Braque, la pittura entra in una fase più audace. Gli elementi dell'oggetto sono presi nella loro integralità costruttiva e per il loro intrinseco valore plastico. Essi si avviano a costruire sulla tela un insieme plastico assomigliante con sè stesso. E' un passo, ma siamo sempre nel campo dell'analisi e della enumerazione che impediscono che il quadro assuma il valore di una individualità assolutamente autonoma. Il soggetto non si è ancora identificato con l'oggetto.

A questa concezione analitica ha tenuto dietro una affermazione sintetica francese che comprendeva il definitivo ma lo cercava nel passato. Abbiamo visto quali siano gli errori fondamentali del cubismo e le cause del suo rapido disseccarsi.

Arriviamo così alla affermazione sintetica italiana futurista, ad una concezione trascendentale fisica che si esprime col dinamismo e gli stati d'animo.

Il dinamismo si propone di unire gli sforzi impressionisti e gli sforzi cubisti in un tutto che possa dare una forma *unica integrale* e *dinamica* all'idea di vibrazione (dinamismo impressionista), all'idea di volume (statica cubista).

Lo stato d'animo è la sintesi, anzi l'architettura emotiva delle forze plastiche degli oggetti interpretate nella loro evoluzione architettonica.

Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie e filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso le forme.

Occorre quindi che le sensazioni naturali suggeriscano al pittore degli stati di colore, degli stati di forma, in modo che

le forme e i colori esprimano in sè, senza ricorrere alla rappresentazione formale degli oggetti nè di parti di essi. I colori e le forme debbono perciò divenire concetti architettonici.

Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di piani, di gamme astratte e concrete che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'udito. Occorre quindi che le forme e i colori rappresentino e comunichino un'emozione plastica, avvolgendo nel ritmo plastico colui che osserva, ricorrendo il *meno possibile* alle forme concrete (oggetti) che lo hanno suscitato.

Così la musica di Pratella ha distrutto, secondo me, le note che ci passano innanzi nella musica comune con uno svolgimento ondulato, ma ha creato una musica a spirale che avvolge il nostro spirito e fa vivere la nostra emozione

immergendola nell' atmosfera musicale. Così le parole in libertà di Marinetti hanno distrutto « il sollevarsi monotono del periodo e il suo cadere graduale di onda sulla spiaggia ».

Sono note le violente discussioni avvenute a Parigi quando presentai per la scultura una nuova costruzione a spirale invece di quella tradizionale a piramide che volgarmente si chiama, in linguaggio da atelier, il *« ben piantato »*.

Voglio citare qui nella sua integralità un brano della conferenza che tenni in Roma al Circolo Artistico il 29 maggio 1911, epoca nella quale lavoravo attorno ai tre quadri (Stati d'animo plastici) intitolati: 1° « *Gli Addii* », 2° « *Quelli che vanno* », 3° « *Quelli che restano* ». Questi tre quadri che furono esposti in tutta l'Europa, hanno già attorno loro tutta una letteratura. Portano con sè, data l'epoca in cui furono concepiti, delle in-

certezze, ma hanno caratterizzate la vastità e l'infinita possibilità della pittura e scultura futuriste. Tutti coloro che hanno seguito le indicazioni di queste 3 opere, si sono affrancati dalla freddezza accademica cubista, e mentre hanno mantenuto il concetto di pittura pura, hanno potuto innalzarlo alla comprensione lirica del dinamismo universale. Ecco quanto dicevo in una serata burrascosa tra l'incredulità quasi generale: « Se Watts disse che dipingeva le idee, il che poi si riduceva a dar forme e colori tradizionali a visioni puramente letterarie e filosofiche, noi rispondiamo che con lo stato d'animo dipingiamo la *sensazione* volendo rimanere di conseguenza nel campo esclusivo della pittura. Infatti dipingendo la **pura sensazione,** noi fermiamo l'idea plastica prima che si localizzi in un senso e si determini con una qualsiasi ripercussione sensoria (musica,

poesia, pittura). Risaliamo fino alla sensazione prima, universale che il nostro spirito già percepisce per la sintesi acutissima di tutti i sensi in uno *unico universale* che ci farà ritornare attraverso la nostra millenaria complessità alla semplicità primordiale. Noi vogliamo cioè che il soggetto si identifichi con l'oggetto.

« Insomma si sono invertiti i termini: mentre gli antichi concepivano l'astratto e davano il concreto (architettura edilizia, corpo umano) noi, attraverso l'analisi, concepiamo il concreto e diamo l'astratto (stato d'animo plastico).

« Michelangelo è tra gli antichi quello che più ebbe lo stato d'animo in potenza. In lui l'anatomia diviene musica. In lui il corpo umano è materiale *quasi puramente* architettonico. I corpi vengono mossi, negli affreschi e nelle statue, al di là del loro perchè logico, e le linee melodiche dei muscoli s'inseguono con legge

musicale, non con legge di logica rappresentativa.

« Noi entriamo con lo stato d'animo in una nuova e sconfinata concezione. Per essa l'individualità dell'artista scompare non già per umiltà o terrore, ma perchè il suo spirito s'identifica con la realtà per mostrarsi in un tutto, attraverso pure forme e puri colori divenuti simboli del dinamismo universale. »

Da quel lontano giorno, quanto abbiamo lavorato e discusso, quanto abbiamo sfrondato, precisato, approfondito! Malgrado tutto rimane sempre più luminosa la verità che ci ha fatto agire fin dalle nostre prime manifestazioni futuriste. Altri potranno aggiungere, modificare o togliere a quanto affermavo allora; resta in me l'orgoglio di avere tracciata la via ad una evoluzione della sensibilità plastica, della quale è impossibile fissare il termine!

Mi sembra risulti chiaro che lo stato d'animo plastico non è letteratura come credono coloro che non comprendendo affatto la pittura e la scultura hanno in ritardo agguantata la formula cubista, e non avendo facoltà di scoperta saranno costretti a rimanervi congelati ancora chi sa per quanto tempo. E mi sembra anche chiaro che lo stato d'animo plastico non possa condurre a perdersi nell'astrazione.

Noi vogliamo, attraverso la nostra sensibilità trasformata, sviluppata e raffinata nel nuovo brivido della vita moderna, portare nella pittura e nella scultura quegli elementi della realtà che fino ad oggi la paura di offendere il tradizionale e la nostra rozzezza ci avevano fatti considerare come plasticamente inesistenti e invisibili.

Quindi: creazione dell'atmosfera come nuovo corpo esistente tra oggetto e oggetto (solidificazione dell'impressioni-

smo); creazione di una nuova forma scaturita dalla forza dinamica dell'oggetto (linee-forza); creazione di un nuovo oggetto + ambiente (compenetrazione di piani); creazione di una nuova costruzione emotiva al di là d'ogni unità di tempo e di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità).

Noi non daremo dunque una formula astratta al di fuori di noi, ma daremo una formula che sarà in noi e con noi, attraverso la *sensazione*.

Questa formula che sarebbe la integrazione completa di ciò che ho chiamato **trascendentalismo fisico** nasce dall'intuizione della realtà concepita come moto. Quindi se la potenzialità plastica dei corpi suscita emozioni che noi interpretiamo attraverso i loro moti, sono questi **moti puri** che noi fisseremo.

Questi moti puri mi facevano affermare nella prefazione al catalogo della

mia 1ª Esposizione di scultura (1913), che io cercavo « in scultura non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'*azione dei corpi* ».

Nella mia teoria degli *Stati d'animo plastici*, che come ho detto esposi per la prima volta in una conferenza al Circolo Internazionale Artistico di Roma (1911), affermai che « i colori e le forme devono esprimere in sè, senza ricorrere alla rappresentazione oggettiva e devono creare nel pittore degli *stati di forma* e degli *stati di colore* ».

Chiarivo poi questo concetto di stato di forma e di colore, nella prefazione-manifesto al catalogo della 1ª Esposizione di Parigi (1912), esponendo il procedimento della composizione dei miei tre quadri *Stati d'animo*. Fin d'allora dicevo che in ognuno di essi la direzione delle forme e delle linee era

fissata con un determinato scopo drammatico. Spiegavo la diversità emozionale delle «*linee perpendicolari*, *ondulate* e *spossate*» nel quadro «Quelli che restano»; delle linee «*confuse, agitate, dirette* e *curve*» nel quadro «Gli addii»; e delle linee «*orizzontali*, *fuggenti*, *rapide* e *sobbalzanti*» nel quadro «Quelli che vanno».

Nell'affermare ciò mi basavo su questa intuizione: *Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore.* Su questa intuizione si fonda il manifesto sulla «Pittura dei suoni, rumori e odori» del pittore futurista Carlo Carrà, (Agosto 1913).

Ma la pittura degli stati d'animo vuole anche più della notazione dell'arabesco di forme e di colori che, suoni, rumori, odori, suggeriscono in noi.

La pittura degli stati d'animo vuole che questo arabesco di forme e di colori si determini nell'artista nella sua *carat-*

teristica fatalità drammatica. Questa è la pura parte viva, *creatrice* dell' intuizione artistica. Insomma la realtà non è l'oggetto, ma la trasfigurazione che esso subisce nell' identificarsi col soggetto. Creazione ed emozione sono la stessa cosa.

Per portare qualche esempio elementare, dirò che un oggetto in velocità (treno, automobile, bicicletta) nella pura sensazione appare come un ambiente emotivo sotto forma di *penetrazione orizzontale* ad angolo acuto, completamente diverso dall'ambiente emotivo in forma di *pieno cilindrico* perpendicolare in cui appare una figura umana in piedi. Questi due ambienti emotivi sono completamente diversi dalla *pesantezza* ondulata longitudinale (ambiente emotivo creato da una figura umana sdraiata), dalla *elasticità cilindrica* appoggiata su scatti angolari e quadrangolari (ambiente emotivo della figura di un cavallo che trotta), dalla *leg-*

gerezza spiralica dei segmenti di cono (ambiente emotivo di un vaso di fiori).

Una folla che passeggia crea un ambiente emotivo *inerte* con direzioni perpendicolari, mentre una folla che parte vive in un ambiente emotivo *agitato* con direzioni irregolari ad angoli acuti, a linee oblique e a zig-zag aggressivi. Si potrebbe continuare all'infinito, ma ad un certo punto non si può più parlare di plastica che con la plastica stessa.

Queste direzioni formali, questi urti, simpatie, affinità, esplosioni, spessori, levigatezze, pesantezze, elasticità, ecc., salgono nella composizione dello stato d'animo plastico fino alla trasfigurazione completa dell'oggetto che le ha suggerite. L'oggetto appare quindi nel suo moto assoluto, che è la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica: è quella che ho chiamata la psicologia primordiale dell'oggetto. (Cap. 9, pag. 181, 182).

Citerò qui l'enumerazione che Carrà fa delle *volontà plastiche* della pittura dei suoni, rumori e odori nel suo manifesto. Questo manifesto è uno sviluppo geniale della mia teoria sugli stati d'animo plastici e sul trascendentalismo fisico.

«*La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori vuole :*

« **1**. I rossi, rooooosssssi, roooooooosssisssimi che griiiiiidano.

« **2**. I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeeerdiiiiiisssssimi, che striiiiiidono ; i gialli non mai abbastanza scoppianti ; i gialloni-polenta ; i gialli-zafferano ; i gialli-ottoni.

« **3**. Tutti i colori della velocità, della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artifizio, dei café-chantants e dei music-halls, tutti i colori in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.

« **4**. L'arabesco dinamico come l'unica realtà creata dall' artista nel fondo della sua sensibilità.

« **5**. L'urto di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà.

« **6**. Le linee oblique che cadono sull'animo dell' osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità.

« **7**. La sfera, l'ellissi che turbina, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.

« **8**. La prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti.

« **9**. Come soggetto universale e sola ragione d'essere del quadro, la significazione della sua costruzione dinamica (insieme architetturale polifonico). Quando si parla di architettura si pensa a qualche cosa di statico. Ciò è falso. Noi pensiamo

invece a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi del vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico.

« **10**. Il cono rovesciato (forma naturale dell'esplosione), il cilindro obliquo e il cono obliquo.

« **11**. L'urto di due coni per gli apici (forma naturale della tromba marina), coni flettili o formati da linee curve (salti di clown, danzatrici).

« **12**. La linea a zig-zag e la linea ondulata.

« **13**. Le curve elissoidi considerate come rette in movimento.

« **14**. Le linee, i volumi e le luci considerati come trascendentalismo plastico, cioè secondo il loro caratteristico grado d'incurvazione o di obliquità, determinato dallo stato d'animo del pittore.

« **15**. Gli echi di linee e volumi in movimento.

« **16**. Il complementarismo plastico (nella forma e nel colore) basato sulla legge dei contrasti equivalenti e sugli estremi dell'iride. Questo complementarismo è costituito da uno squilibrio di forme (perciò costretto a muoversi). Conseguente distruzione dei *pendants* di volumi. Bisogna negare questi pendants di volumi, poichè simili a due grucce non permettono che un solo movimento avanti e indietro e non quello totale, chiamato da noi espansione sferica nello spazio.

« **17**. La continuità e simultaneità delle trascendenze plastiche del regno minerale, del regno vegetale, del regno animale e del regno meccanico.

« **18**. Gl' insiemi plastici astratti, cioè rispondenti non alle visioni ma alle sensazioni nate dai suoni, dai rumori, dagli odori, e da tutte le forze sconosciute che ci avvolgono ».

Credo che non vi possano essere dubbi sulle nostre intenzioni.

Noi vogliamo modellare l'atmosfera, disegnare le forze degli oggetti, le loro reciproche influenze, la forma unica della continuità nello spazio. Questa materializzazione del fluido, dell'etereo, dell'imponderabile; questa trasposizione nel concreto di quello che si potrebbe chiamare il nuovo infinito biologico e che la febbre dell'intuizione illumina, è forse letteratura? Tutte le ricerche umane nel nostro tempo non anelano forse verso questo imponderabile che è in noi, attorno a noi e per noi? Non dimentichiamo che la vita risiede nell'unità dell'energia, che siamo dei centri che ricevono e trasmettono, cosicchè noi siamo indissolubilmente legati al tutto.

La nostra sensibilità deve essere l'esponente di questi sconfinati intrighi di energie: dimentichiamo perciò tutti i

miserabili valori morali ed estetici.... Perchè la scienza può avere il coraggio di formulare ipotesi che trascendono lo sperimentale, e l'arte, che è l'intuizione stessa, deve rimanere ancora la fabbricatrice di copie sperimentali della realtà o di giuochetti sentimentali nostalgici? Perchè avere il terrore di scostarsi dalla rappresentazione tradizionale? La teoria elettrica della materia, secondo la quale la materia non sarebbe che energia, elettricità condensata e non esisterebbe che come *forza*, è un'ipotesi che ingigantisce la certezza della mia intuizione.

Noi possiamo affermare e creare plasticamente le vibrazioni, le emanazioni, le densità, i moti, l'alone invisibile tra l'oggetto e la sua azione, la sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua plastica ideale, tutto quello insomma che rappresenta la vita dell'oggetto (Cap. 10, pag. 199).

Le ultime ipotesi scientifiche, le incommensurabili possibilità offerteci dalla chimica, dalla fisica, dalla biologia e da tutte le scoperte della scienza, la vita dell'infinitamente piccolo, l'unità fondamentale dell'energia che ci dà la vita, tutto ci spinge a creare delle analogie nella sensibilità plastica con queste nuove e meravigliose concezioni naturali.

Intorno a noi vagano energie che vengono osservate e studiate; dai nostri corpi emanano fluidi di potenza, di attrazione o di repulsione (le categorie: simpatia, antipatia, amore, non ci interessano); le morti sono prevedute a distanza di centinaia di chilometri; i presentimenti ci animano di forza o ci annientano di terrore. Le onde Hertziane portano a migliaia di chilometri attraverso gli oceani, attraverso i deserti, il febbrile pulsare delle razze. Il microbo è inseguito nelle insondabili profondità della materia, stu-

diato nelle sue abitudini, fotografato e fissato nella sua infinitesima individualità. Gli elettroni roteano nell'atomo a diecine di migliaia, separati gli uni dagli altri come i pianeti del sistema solare e come questi aventi un'orbita e una velocità inconcepibili alla nostra mente, e l'atomo è già invisibile ai nostri occhi e ai nostri strumenti ottici... Si tagliano i continenti, si sondano gli oceani, si scende nelle gole incandescenti dei vulcani... E noi artisti? Noi ci attardiamo a suddividere la natura in paesaggio, figura, ecc. ecc., a misurare la prospettiva di una strada, e tremiamo dal terrore di non essere compresi, applauditi.... tremiamo di dubbio se dobbiamo violentare una luce, sconvolgere una forma, costruire un'opera qualsiasi che si scosti dalle leggi estetiche tradizionali!

Convinciamoci che se questo infinito, questo imponderabile, questo invisibile, diventa sempre più oggetto d'indagine

e di osservazione è perchè nei *moderni* qualche senso meraviglioso va destandosi nelle profondità sconosciute della coscienza.

La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto. Noi andiamo creando qualche cosa di analogo a quello che il fisiologo Richet chiama *eteroplastica* o *ideoplastica.* Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici.

Nello stato d'animo plastico la sensazione è la veste materiale dello spirito.

E con ciò finalmente l'artista creando non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli *sente*, e le sensazioni che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente.

Usciamo dalla pittura?... Non lo so.

Purtroppo la mente umana opera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: *l'assoluto* e il *relativo*, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della *possibilità.* Non temano dunque i nostri giovani amici: non vi sarà mai abbastanza audacia per uscire dalla ferrea legge dell'arte che ognuno esercita.

Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibilità di cui noi non concepiamo l'audacia...

L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sè. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le forme vivranno per sè stesse al di fuori degli oggetti che le esprimono. Le opere pittoriche saranno forse vorticose architetture sonore e odorose

di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte elettrizzeranno l'anima complessa di esseri nuovi che non possiamo oggi concepire.

Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!

Lo stato d'animo plastico dovrebbe essere il riassunto definitivo di tutte le ricerche plastiche ed espressionistiche di tutti tempi. Dovrebbe essere la fusione perfetta tra l'impassibile potenza plastica (che emana dall'anonimo arabesco formale della pittura pura) e l'espressione del problema lirico della coscienza completamente rinnovata e *interpretata come esponente assoluto della* **MODERNOLATRIA.**

Esteticamente, lo stato d'animo è la via d'uscita dalla scettica negazione analitica, è l'aspirazione esaltante per una futura *distinzione* e gerarchia tra la scoraggiante uguaglianza dei valori plastici ed emotivi che ingombrano la nostra mente troppo razionalista. E' la creazione di un nuovo **ordine,** di una nuova **chiarezza** opposti al concetto classico che ne aveva Puvis de Chavannes, e scaturiti dall'odio futurista per le leggi antiche e le ultime schiavitù democratico-veriste.

E' la nausea per le piccole ed infinite accidentalità plastiche che ci commuovono e gridano il loro diritto ad ogni istante; è la conseguente volontà di coordinarle e subordinarle ad un concetto superiore unico e dinamico ed evolutivo.

Desiderare un soggetto coordinatore in pittura non è fare dell'aneddoto, della descrizione sentimentale, lo ripeto! Dipingere qualsiasi cosa ed enumerare al-

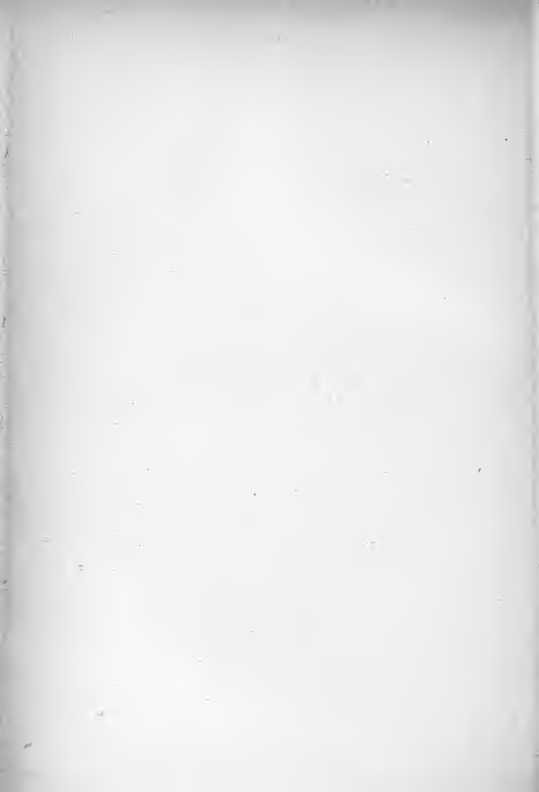
l'infinito senza una misura superiore, ecco un concetto vecchio e superato, ecco il segno di una mente senza una direttiva che trascenda dall'immediato, senza aspirazione d'ascesa, ecco insomma il segno di uno snervante impressionismo etico e quindi plastico.

Noi futuristi abbiamo un ardore lirico che ci innebria dei nuovi concetti di forza che la Scienza ci ha rivelati. Siamo dogmatici e disciplinati. Amíamo con furore e odiamo! L'accusa di musica, di letteratura, di filosofia, per la nostra pittura o per la nostra scultura, ci fa sorridere....

E infine, ripetiamo la domanda che col terrore nella strozza ci fa ogni artista timorato: Saremo noi che troveremo definitivamente le formule dinamiche della continuità nello spazio e dello stato d'animo plastico, o siamo solo destinati ad aprire una strada? Che cosa importa saperlo ?... Giungeremo proprio noi ad ele-

vare il rinnovamento dell' estetica moderna fino alla creazione di nuovi assoluti, di nuovi tipi di bellezza fondati su leggi fino ad oggi ignorate e che noi vogliamo cercare nelle nuove terribilità del mondo moderno creato dalla scienza?

Perchè chiederci se il fuoco che portiamo in noi finirà col bruciare noi stessi? Che cosa importa? purchè si possa propagare l'incendio sul mondo!.... Noi lavoriamo cantando.

La fede che abbiamo nel futuro ci fa disprezzare il nostro avvenire immediato. Siamo forse giunti a sapere a che cosa aspiri la velocità dei 300 chilometri all'ora? Sappiamo perchè l'uomo è spinto ad uccidersi per salire a 5000, 10000, 20000.... all'infinito? Unica necessità, unica volontà:

MANIFESTI

Fondazione e Manifesto del Futurismo.

Pubblicato dal " Figaro ,, di Parigi il 20 Febbraio 1909.

Avevamo vegliato tutta la notte — i miei amici ed io — sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perchè come queste irradiate dal chiuso fulgòre di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poichè ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari

superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubbriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sràdica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorghi di un diluvio.

Poi, il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottìo di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi mori-

bondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.

— Andiamo, diss'io; andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole, che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!... —

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco.

La furente scopa della pazzia ci strappò

a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri d'una finestra, c'insegnava a disprezzare la fallace matematica dei nostri occhi perituri.

Io gridai: — Il fiuto, il fiuto solo, basta alle belve!... —

E noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte, dal pelame nero maculato di pallide croci, che correva via pel vasto cielo violaceo, vivo e palpitante.

Eppure non avevamo un'Amante ideale che ergesse fino alle nuvole la sua sublime figura, nè una Regina crudele a cui offrire le nostre salme, contorte a guisa di anelli bisantini! Nulla, per voler morire, se non il desiderio di liberarci finalmente dal nostro coraggio troppo pesante!

E noi correvamo schiacciando su le soglie delle case i cani da guardia che

si arrotondavano, sotto i nostri pneumatici scottanti, come solini sotto il ferro da stirare. La Morte, addomesticata, mi sorpassava ad ogni svolto, per porgermi la zampa con grazia, e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle stridenti, mandandomi, da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli.

— Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la bocca immensa e tôrta del vento!... Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo! —

Avevo appena pronunciate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che voglion mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando

davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contradittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno.... Che noia!... Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato....

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese.... Quando mi sollevai — cencio sozzo e puzzolente — di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!

Una folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per

pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità.

Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

Allora, col volto coperto della buona melma delle officine — impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fuliggini celesti — noi, contusi e fasciate le braccia, ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini *vivi* della terra:

Manifesto del Futurismo.

1. — Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

2. — Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.

3. — La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

4. — Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti

dall'alito esplosivo.... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia.*

5. — Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.

6. — Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.

7. — Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.

8. — Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perchè dovremmo

guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poichè abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.

9. — Noi vogliamo glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertarî, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

10. — Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.

11. — Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche;

le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichìo di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «*Futurismo*», perchè vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii.

Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitorî pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo pareti contese!

Che vi si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al camposanto nel Giorno dei morti.... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla *Gioconda*, ve lo concedo.... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa in-

quietudine. Perchè volersi avvelenare? Perchè volere imputridire?

E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al suo desiderio di esprimere interamente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.

Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?

In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanci troncati!...) è, per gli

artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa. Per i moribondi, per gl'infermi, pei prigionieri, sia pure: — l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poichè per essi l'avvenire è sbarrato.... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi giovani e forti *futuristi!*

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviate il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli, e demolite, demolite senza pietà le città venerate!

I più anziani, fra noi, hanno trent'anni:

ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. — Noi lo desideriamo!

Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.

Ma noi non saremo là.... Essi ci troveranno alfine — una notte d'inverno — in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi,

fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.

Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo, instancabile ardire, si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile inquantochè i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi.

La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. — L'arte, infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia!

I più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure, noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore, di audacia, d'astuzia e di buona volontà; li abbiam gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiato... Guardateci! Non siamo ancora spossati! I

nostri cuori non sentono alcuna stanchezza, poichè sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!... Ve ne stupite?... È logico, poichè voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

Ci opponete delle obiezioni?... Basta! Basta! Le conosciamo.... Abbiamo capito!... La nostra bella e mendace intelligenza ci afferma che noi siamo il riassunto e il prolungamento degli avi nostri. — Forse!... Sia pure!... Ma che importa?... Non vogliamo intendere!.... Guai a chi ci ripeterà queste parole infami!...

Alzate la testa!...

Ritti su la cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...

F. T. MARINETTI.

Manifesto dei pittori futuristi.

Agli artisti giovani d' Italia!

Il grido di ribellione che noi lanciamo, associando i nostri ideali a quelli dei poeti futuristi, non parte già da una chiesuola estetica, ma esprime il violento desiderio che ribolle oggi nelle vene di ogni artista creatore.

Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei. Ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è tarlato,

sudicio, corroso dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita.

Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro.

Noi siamo nauseati dalla pigrizia vile cqe dal Cinquecento in poi fa vivere i nostri artisti d'un incessante sfruttamento delle glorie antiche.

Per gli altri popoli, l'Italia è ancora una terra di morti, un'immensa Pompei biancheggiante di sepolcri. L'Italia invece rinasce, e al suo risorgimento politico segue il risorgimento intellettuale. Nel paese degli analfabeti vanno moltiplicandosi le scuole: nel paese del dolce far niente ruggono ormai officine innu-

merevoli: nel paese dell'estetica tradizionale spiccano oggi il volo ispirazioni sfolgoranti di novità.

È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought,* ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur,* della *cocotte,* dell'*apache* e dell'alcoolizzato?

Volendo noi pure contribuire al neces-

sario rinnovamento di tutte le espressioni d'arte, dichiariamo guerra, risolutamente, a tutti quegli artisti e a tutte quelle istituzioni che pur camuffandosi d'una veste di falsa modernità, rimangono invischiati nella tradizione, nell'accademismo, e sopratutto in una ripugnante pigrizia cerebrale.

Noi denunciamo al disprezzo dei giovani tutta quella canaglia incosciente che a Roma applaude a una stomachevole rifioritura di classicismo rammollito; che a Firenze esalta dei nevrotici cultori d'un arcaismo ermafrodito; che a Milano rimunera una pedestre e cieca manualità quarantottesca; che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensione, e a Venezia glorifica un farraginoso patinume da alchimisti fossilizzati! Insorgiamo, insomma, contro la superficialità, la banalità e la facilità bottegaia e cialtrona che rendono profondamente

spregevole la maggior parte degli artisti *rispettati* di ogni regione d'Italia.

Via, dunque, restauratori prezzolati di vecchie croste! Via archeologhi affetti di necrofilia cronica! Via, critici, compiacenti lenoni! Via, accademie gottose, professori ubbriaconi e ignoranti! Via!

Domandate a questi sacerdoti del vero culto, a questi depositari delle leggi estetiche, dove siano oggi le opere di Giovanni Segantini: domandate loro perchè le Commissioni ufficiali non si accorgano dell'esistenza di Gaetano Previati; domandate loro dove sia apprezzata la scultura di Medardo Rosso!... E chi si cura di pensare agli artisti che non hanno vent'anni di lotte e di sofferenze, ma che pur vanno preparando opere destinate ad onorare la patria?

Hanno ben altri interessi da difendere, i critici pagati! Le esposizioni, i concorsi, la critica superficiale e non mai disinte-

ressata condannano l'arte italiana all'ignominia di una vera prostituzione!

E che diremo degli *specialisti?* Suvvia! Finiamola, coi Ritrattisti, cogl' Internisti, coi Laghettisti, coi Montagnisti!... Li abbiamo sopportati abbastanza, tutti codesti impotenti pittori da villeggiatura!

Finiamola, con gli sfregiatori di marmi che ingombrano le piazze e profanano i cimiteri! Finiamola con l'architettura affaristica degli appaltatori di cementi armati! Finiamola coi decoratori da strapazzo, coi falsificatori di ceramiche, coi cartellonisti venduti e cogli illustratori sciatti e balordi!

Ed ecco le nostre **CONCLUSIONI** recise:

Con questa entusiastica adesione al futurismo, noi vogliamo:

1. — Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.

2. — Disprezzare profondamente ogni forma d'imitazione.

3. — Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.

4. — Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile taccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gl'innovatori.

5. — Considerare i critici d'arte come inutili e dannosi.

6. — Ribellarci contro la tirannia delle parole: " armonia " e " buon gusto ", espressioni troppo elastiche, con le quali si potrebbe facilmente demolire l'opera di Rembrandt, quella di Goya e quella di Rodin.

7. — Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.

8. — Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerarî!

Pittore UMBERTO BOCCIONI (Milano)
Pittore CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milano)
Pittore LUIGI RUSSOLO (Milano)
Pittore GIACOMO BALLA (Roma)
Pittore GINO SEVERINI (Parigi)

MILANO, 11 Febbraio 1910.

Manifesto tecnico della Pittura futurista.

Nel primo manifesto, da noi lanciato l'8 marzo 1910 dalla ribalta del Politeama Chiarella di Torino, esprimemmo le nostre profonde nausee, i nostri fieri disprezzi, le nostre allegre ribellioni contro la volgarità, contro il mediocrismo, contro il culto fanatico e snobistico dell'antico, che soffocano l'Arte nel nostro Paese.

Noi ci occupavamo allora delle relazioni che esistono fra noi e la società. Oggi invece, con questo secondo manifesto, ci stacchiamo risolutamente da ogni

considerazione relativa e assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico.

La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla Forma nè dal Colore tradizionali!

Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari.

Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne.

Affermiamo ancora una volta che il ri-

tratto, per essere un'opera d'arte, non può nè deve assomigliare al suo modello, e che il pittore ha in sè i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna *farla*; bisogna farne l'atmosfera.

Lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata nel disco solare? Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuìta e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perchè si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?

Innumerevoli sono gli esempi che dànno una sanzione positiva alle nostre affermazioni.

Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci, quattro, tre: stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta, sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esse si amalgamano.

La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

Come in tutti i campi del pensiero umano, alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca indivi-

duale, così bisogna che nell'arte nostra sia sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale.

Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni intellettuali del nostro tempo.

La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di colore; e la musicalità della linea e delle pieghe di un vestito moderno ha per noi una potenza emotiva e simbolica uguale a quella che il nudo ebbe per gli antichi.

Per concepire e comprendere le bellezze nuove di un quadro moderno bisogna che l'anima ridiventi pura; che l'occhio si li-

beri dal velo di cui l'hanno coperto l'atavismo e la coltura e consideri come solo controllo la Natura, non già il Museo!

Allora, tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia, e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano, voluttuosi e carezzevoli!

Come si può ancora veder roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano.

Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali.

I vostri occhi abituati alla penombra

si apriranno alle più radiose visioni di luce. Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri predecessori, e i nostri quadri, a confronto di quelli immagazzinati nei musei, saranno il giorno più fulgido contrapposto alla notte più cupa.

Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un **complementarismo congenito**, da noi giudicato essenziale e fatale.

E infine respingiamo fin d'ora la facile accusa di barocchismo con la quale ci si vorrà colpire. Le idee che abbiamo esposte qui derivano unicamente dalla nostra sensibilità acuìta. Mentre *barocchismo* significa artificio, virtuosismo ma-

niaco e smidollato, l'Arte che noi preconizziamo è tutta di spontaneità e di potenza.

NOI PROCLAMIAMO:

1. — Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica;

2. — Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica;

3. — Che nell'interpretazione della Natura occorrono sincerità e verginità;

4. — Che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi.

NOI COMBATTIAMO:

1. — Contro il patinume e la velatura da falsi antichi;

2. — Contro l'arcaismo superficiale ed elementare a base di tinte piatte, che riduce la pittura ad una impotente sintesi infantile e grottesca;

3. — Contro il falso avvenirismo dei secessionisti e degli indipendenti, nuovi accademici di ogni paese;

4. — Contro il nudo in pittura altrettanto stucchevole ed opprimente quanto l'adulterio nella letteratura.

Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.

Fuori dall'atmosfera in cui viviamo noi, non sono che tenebre. Noi Futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce, poichè già beviamo alle vive fonti del Sole.

Pittore UMBERTO BOCCIONI (Milano)
Pittore CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milano)
Pittore LUIGI RUSSOLO (Milano)
Pittore GIACOMO BALLA (Roma)
Pittore GINO SEVERINI (Parigi)

MILANO, 11 Aprile 1910.

Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di Pittura futurista

Parigi - Galerie Bernheim (Febbraio 1912)

Dalla famosa serata dell'8 marzo 1910 al Teatro Chiarella di Torino, dove, al fianco del poeta Marinetti, lanciammo il nostro primo Manifesto della Pittura futurista contro migliaia di avversari, noi abbiamo molto combattuto, molto conquistato e intensamente lavorato!

E oggi possiamo affermare senza alcuna boria, che questa prima Esposizione di Pittura futurista a Parigi è la più importante manifestazione dell'arte italiana, da Michelangelo ad oggi.

Noi siamo infatti, dopo secoli di letargo, i soli giovani italiani che veramente si preoccupino di rinnovare la pittura e la scultura del nostro grande paese, obbrobriosamente disonorate dalla più vile apatia intellettuale e dal commercialismo più spudorato.

Con un accanito fervore di ricerche, abbiamo rapidamente maturato e superato in noi stessi tutte le meravigliose fasi della pittura francese nel diciannovesimo secolo, fino alle ultime espressioni dei nostri amici *Fauves e Cubisti,* dai quali, malgrado la nostra stima e la nostra amicizia personale, dissentiamo.

L'importanza decisiva della nostra rivoluzione artistica è stata constatata dai maggiori critici esteri, fra i quali ci basta citare Brooke del *Times*, P. G. Konody della *Pall Mall Gazette*, Herwarth Walden della rivista *Der Sturm*, Ray Nyst della *Belgique artistique et littéraire*, e il poeta

Gustave Kahn. L'illustre creatore del verso libero francese, che è anche il più moderno critico d'arte parigina, proclamò infatti in due articoli del *Mercure de France* che « *certamente non si vide mai un movimento novatore altrettanto importante dopo le prime esposizioni dei Pointillistes.* »

*
* *

Pure ammirando l'eroismo dei nostri amici *Cubisti,* pittori di altissimo valore, che hanno manifestato un lodevole disprezzo per il mercantilismo artistico e un odio possente contro l'accademismo, noi ci sentiamo e ci dichiariamo assolutamente opposti alla loro arte.

Essi si accaniscono a dipingere l'immobile, l'agghiacciato e tutti gli aspetti statici della natura. Adorano il tradizio-

nalismo di Poussin, d'Ingres, di Corot, invecchiando e pietrificando la loro arte con una ostinazione passatista che rimane, per noi, assolutamente incomprensibile.

Con dei punti di vista assolutamente avveniristici, invece, noi cerchiamo uno stile del movimento, il che non fu mai tentato prima di noi.

Ben lontani dall'appoggiarci sull'esempio dei Greci e degli Antichi, noi esaltiamo incessantemente l'intuizione individuale, con lo scopo di fissare leggi completamente nuove, che possono liberare la pittura dall'ondeggiante incertezza nella quale si trascina.

La nostra volontà di dare, quanto più sia possibile, ai nostri quadri una costruzione solida non potrà certo ricondurci ad una tradizione passata qualsiasi. Ne siamo convinti!

Tutte le verità imparate nelle scuole o negli studi sono per noi abolite. Le

nostre mani sono abbastanza libere e abbastanza vergini per ricominciare tutto.

È indiscutibile che molte affermazioni estetiche dei nostri compagni di Francia rivelano una specie di accademismo larvato.

Non è infatti un ritornare all'Accademia, il dichiarare che il soggetto in pittura, ha un valore assolutamente insignificante?

Noi dichiariamo invece che non può esistere pittura moderna senza il punto di partenza di una concezione assolutamente moderna, e nessuno può contraddirci quando affermiamo che la nostra pittura è fatta di *concezione* e *sensazione* finalmente riunite.

Se i nostri quadri sono futuristi, è perchè essi rappresentano il risultato di concezioni etiche, estetiche, politiche e sociali, assolutamente futuriste.

Dipingere fissando un modello in posa

è un'assurdità e una viltà mentale, anche se il modello è tradotto nel quadro in forme lineari, sferiche o cubiche.

Dare un valore allegorico ad un nudo qualunque, traendo il significato del quadro dall'oggetto che il modello tiene in mano, o da quelli che gli sono disposti intorno, è, secondo noi, la manifestazione di una mentalità tradizionale e accademica.

Questo metodo, alquanto simile a quello dei Greci, di Raffaello, di Tiziano, del Veronese, è tale da disgustarci!

Pur ripudiando l'impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'impressionismo, cioè il lirismo e il movimento.

Non si può reagire contro la fugacità all'impressionismo se non superandolo.

Nulla è più assurdo che il combatterlo adottando le leggi pittoriche che lo precedettero.

I punti di contatto che la nostra ricerca dello stile può avere con ciò che si chiama *arte classica* non ci riguardano affatto.

Altri cercheranno e troveranno certamente queste analogie, che in ogni caso non possono essere considerate come un ritorno a dei metodi, a delle concezioni e a dei valori trasmessi dalla pittura classica.

Alcuni esempi chiariranno la nostra teoria.

Noi non vediamo alcuna differenza fra uno di quei nudi che si chiamano comunemente artistici, e una tavola d'anatomia. C'è, invece, una differenza enorme fra uno di quei nudi *artistici* e la nostra concezione futurista del corpo umano.

La prospettiva com'è intesa dalla maggioranza dei pittori ha per noi lo stesso valore che essi attribuiscono a un progetto d'ingegneria.

La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la méta inebbriante della nostra arte.

Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.

Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede.*

Bisogna rendere l'invisibile che si agita e che vive al di là degli spessori, ciò che abbiamo a destra, a sinistra e dietro di noi, e non il piccolo quadrato di vita artificialmente chiuso come fra gli scenari d'un teatro.

Nel nostro manifesto, abbiamo dichiarato che bisogna dare la *sensazione dinamica,* cioè il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua tendenza, il suo movimento, o per dir meglio la sua forza interna.

Si ha l'abitudine di considerare l'essere umano sotto i suoi diversi aspetti di movimento o di calma, di agitazione allegra o di gravità malinconica.

Ma nessuno si accorge che tutti gli oggetti cosidetti inanimati rivelano, nelle loro linee, della calma o della follia, della tristezza o della gaiezza. Queste tendenze diverse danno alle linee di cui sono formati un sentimento e un carat-

tere di stabilità pesante o di leggerezza aerea.

Ogni oggetto rivela, per mezzo delle sue linee, come si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze.

Questa scomposizione non è guidata da leggi fisse, ma varia secondo la personalità caratteristica dell'oggetto, che è poi la sua psicologia e l'emozione di colui che lo guarda.

Inoltre, ogni oggetto influenza l'oggetto vicino, non per riflessi di luce (fondamento del *primitivismo impressionista*) ma per una reale concorrenza di linee e delle reali battaglie di piani, secondo la legge di emozione che governa il quadro (fondamento del *primitivismo futurista*). Ecco perchè, fra la rumorosa ilarità degl'imbecilli, noi dicemmo:

« *Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre sono una, dieci,*

quattro, tre; stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate di una zona di sole, indi tornano a sedersi. E, talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.

*
* *

Il desiderio d'intensificare l'emozione estetica, fondendo, in qualche modo, la tela dipinta con l'anima dello spettatore ci ha spinti a dichiarare che questo *deve ormai essere posto al centro del quadro.*

Esso non assisterà, ma parteciperà all'azione. Se dipingiamo le fasi di una sommossa, la folla irta di pugni e i rumorosi assalti della cavalleria si traducono

sulla tela in fasci di linee che corrispondono a tutte le forze in conflitto secondo la legge di violenza generale del quadro.

Queste *linee-forze* devono avviluppare e trascinare lo spettatore, che sarà in qualche modo obbligato a lottare anche egli coi personaggi del quadro.

Tutti gli oggetti, secondo ciò che il pittore Boccioni chiama felicemente *trascendentalismo fisico*, tendono verso l'infinito mediante le loro *linee-forze*, delle quali la nostra intuizione misura la continuità.

Noi dobbiamo appunto disegnare queste *linee-forze* per ricondurre l'opera d'arte alla vera pittura. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela queste *linee* come i principii o i prolungamenti dei ritmi che gli oggetti imprimono alla nostra sensibilità.

Dopo aver dato per esempio, in un quadro, la spalla o l'orecchio destro di una figura, noi troviamo assolutamente

inutile dare ugualmente la spalla o l'orecchio sinistro della stessa figura.

Non disegniamo i suoni, ma i loro intervalli vibranti. Non dipingiamo le malattie, ma i loro sintomi e le loro conseguenze.

Chiariremo ancora la nostra idea con un confronto tratto dalla evoluzione della musica.

Non solo noi abbiamo abbandonato in modo radicale il motivo interamente sviluppato secondo il suo movimento fisso e quindi artificiale, ma tagliamo, bruscamente e a piacere nostro, ogni motivo, con uno o più altri motivi, di cui non offriamo mai lo sviluppo intero, ma semplicemente le note iniziali, centrali o finali.

Come vedete, c'è in noi, non solo varietà, ma caos e urto di ritmi assolutamente opposti, che riconduciamo nondimeno ad un'armonia nuova.

Noi giungiamo così a ciò che chiamiamo *la pittura degli stati d'animo.*

Nella descrizione pittorica dei diversi stati d'animo plastici di una partenza, certe linee perpendicolari, ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore e lo scoraggiamento.

Linee confuse, sussultanti, rette o curve che si fondono con gesti abbozzati di richiamo e di fretta, esprimeranno un'agitazione caotica di sentimenti.

Linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse, che taglino brutalmente visi dai profili vaghi e lembi di campagne balzanti daranno l'emozione plastica che suscita in noi colui che parte.

E quasi impossibile esprimere con parole i valori essenziali della pittura.

Il pubblico deve dunque convincersi che per comprendere delle sensazioni estetiche alle quali non è abituato, deve

dimenticare completamente la propria cultura intellettuale, non per *impadronirsi* dell'opera d'arte, ma per *abbandonarsi* a questa.

Noi iniziamo una nuova epoca della pittura.

Noi siamo ormai sicuri di realizzare concezioni della più alta importanza e della più assoluta originalità. Altri ci seguiranno, che con altrettanta audacia e altrettanto accanimento conquisteranno le cime da noi soltanto intravviste. Ecco perchè ci siamo proclamati *primitivi di una sensibilità completamente rinnovata.*

*
* *

In alcuni dei quadri da noi presentati al pubblico, la vibrazione e il movimento moltiplicano innumerevolmente ogni oggetto.

Così noi abbiamo realizzato la nostra famosa affermazione del *cavallo in corsa che non ha quattro zampe, ma venti.*

Si possono inoltre notare, nei nostri quadri, delle macchie, delle linee, delle zone di colore, che non corrispondono a nessuna realtà, ma, secondo una legge della nostra matematica interna, preparano musicalmente ed aumentano l'emozione dello spettatore.

Noi creiamo così, in qualche modo, un ambiente emotivo, cercando a colpi d'intuizione le simpatie e gli attaccamenti che esistono fra la scena esterna (concreta) e l'emozione interna astratta. Quelle linee, quelle macchie, quelle zone di colore apparentemente illogiche e inesplicabili sono appunto le chiavi misteriose dei nostri quadri.

Ci si rimprovererà certamente di voler troppo definire ed esprimere in modo evidente i legami sottili che uniscono il nostro interno astratto con l'interno concreto.

Come volete, d'altronde, che noi accor-

diamo un'assoluta libertà di comprensione ad un pubblico che continua a vedere come gli fu insegnato, con occhi falsati dall'abitudine?

Noi andiamo distruggendo ogni giorno, in noi e nei nostri quadri, le forme realistiche e i dettagli evidenti che ci servono ancora a stabilire un ponte d'intelligenza fra noi e il pubblico. Perchè la folla goda del nostro meraviglioso mondo spirituale che le è ignoto, noi siamo ancora costretti a darle delle indicazioni materiali.

Così noi rispondiamo alla curiosità grossolana e semplificatrice che ci circonda, coi lati brutalmente realistici del nostro primitivismo.

CONCLUSIONE.

La pittura futurista contiene tre nuove concezioni della pittura:

1. Quella che risolve la questione dei volumi nel quadro, opponendosi alla liquefazione negli oggetti, conseguenza fatale della visione impressionista.

2. Quella che ci porta a tradurre gli oggetti secondo le *linee-forze* che li caratterizzano, e mediante le quali si ottiene una potenza di poesia oggettiva assolutamente nuova.

3. Quella (conseguenza naturale delle altre due) che vuol dare l'ambiente emotivo del quadro, sintesi dei diversi ritmi astratti di ogni oggetto, da cui scaturisce una fonte di lirismo pittorico fino ad oggi ignorata.

UMBERTO BOCCIONI

CARLO D. CARRA'

LUIGI RUSSOLO

GIACOMO BALLA

GINO SEVERINI

Manifesto tecnico
della Scultura futurista.

La scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto!

Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditarie del passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelan-

gelo, che è sopportato con qualche serietà d'ingegno in Francia e nel Belgio, con grottesca imbecillaggine in Italia. Nei paesi germanici abbiamo un insulso goticume grecizzante, industrializzato a Berlino o smidollato con cura effeminata dal professore tedesco a Monaco di Baviera. Nei paesi slavi, invece, un cozzo confuso tra il greco arcaico e i mostri nordici od orientali. Ammasso informe di influenze che vanno dall'eccesso di particolari astrusi dell'Asia, alla infantile e grottesca ingegnosità dei Lapponi e degli Eschimesi.

In tutte queste manifestazioni della scultura ed anche in quelle che hanno maggior soffio di audacia innovatrice si perpetua lo stesso equivoco: l'artista copia il nudo e studia la statua classica con l'ingenua convinzione di poter trovare uno stile che corrisponda alla sensibilità moderna senza uscire dalla tra-

dizionale concezione della forma scultoria. La quale concezione col suo famoso « ideale di bellezza » di cui tutti parlano genuflessi, non si stacca mai dal periodo fidiaco e dalla sua decadenza.

Ed è quasi inspiegabile come le migliaia di scultori che continuano di generazione in generazione a costruire fantocci non si siano ancora chiesti perchè le sale di scultura siano frequentate con noia ed orrore, quando non siano assolutamente deserte, e perchè i monumenti si inaugurino sulle piazze di tutto il mondo tra l'incomprensione o l'ilarità generale. Questo non accade per la pittura, a causa del suo rinnovamento continuo, che, per quanto lento, è la più chiara condanna dell'opera plagiaria e sterile di tutti gli scultori della nostra epoca!

Bisogna che gli scultori si convincano di questa verità assoluta: costruire an-

cora e voler creare con gli elementi egizi, greci o michelangioleschi è come voler attingere acqua con una secchia senza fondo in una cisterna disseccata!

Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non ne vien rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo!

La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta!

La pittura s'è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o su gli oggetti, giungendo alla nostra futurista **compenetrazione dei piani.** *(Manifesto tecnico della Pittura futurista; 11 Aprile 1910).* Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto fino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'**infinito plastico apparente** e all'**infinito plastico interiore.** La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra

materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato **trascendentalismo fisico** *(Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911)* potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.

La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poichè nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette.

Due sono stati i tentativi di rinnovamento moderno della scultura: uno decorativo per lo stile, l'altro prettamente

plastico per la materia. Il primo, anonimo e disordinato, mancava del genio tecnico coordinatore, e, troppo legato alle necessità economiche dell'edilizia, non produsse che pezzi di scultura tradizionale più o meno decorativamente sintetizzati e inquadrati in motivi o sagome architettoniche o decorative. Tutti i palazzi e le case costruite con un criterio di modernità hanno in loro questi tentativi in marmo, in cemento o in placche metalliche.

Il secondo, più geniale, disinteressato e poetico, ma troppo isolato e frammentario, mancava di un pensiero sintetico che affermasse una legge. Poichè nell'opera di rinnovamento non basta credere con fervore, ma occorre propugnare e determinare qualche norma che segni una strada. Alludo al genio di Medardo Rosso, a un italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire

alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto.

Degli altri tre grandi scultori contemporanei, Constantin Meunier nulla ha portato di nuovo nella sensibilità scultoria. Le sue statue sono quasi sempre fusioni geniali dell'eroico greco con l'atletica umiltà dello scaricatore, del marinaio, del minatore. La sua concezione plastica e costruttiva della statua e del bassorilievo è ancora quella del Partenone o dell'eroe classico, pur avendo egli per la prima volta tentato di creare e divinizzare soggetti prima di lui disprezzati o lasciati alla bassa riproduzione veristica.

Bourdelle porta nel blocco scultorio una severità quasi rabbiosa di masse astrattamente architettoniche. Temperamento appassionato, torvo, sincero di cercatore, non sa purtroppo liberarsi da una

certa influenza arcaica e da quella anonima di tutti i tagliapietra delle cattedrali gotiche.

Rodin è di una agilità spirituale più vasta che gli permette di andare dall'impressionismo del *Balzac* all'incertezza dei *Borghesi di Calais* e a tutti gli altri peccati michelangioleschi. Egli porta nella sua scultura un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso, che sarebbero veramente moderni se Michelangelo e Donatello non li avessero avuti, con le quasi identiche forme, quattrocento anni or sono e se servissero invece ad animare una realtà completamente ricreata.

Abbiamo quindi nell'opera di questi tre grandi ingegni tre influenze di periodi diversi: greca in Meunier; gotica in Bourdelle; della rinascenza italiana in Rodin.

L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più pro-

fonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi nè simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo accenna ad una liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito una importanza ben maggiore di quella che non gli abbia data il nostro. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sè, con base tradizionale e scopi episodici.

La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto esteriormente pittorico, trascura il problema d'una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice che imita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga alla esecuzione

rapida dal vero e toglie all'opera d'arte il suo carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica la quale, continuandole, se ne allontana fino all'estremo opposto.

In scultura come in pittuna non si può rinnovare se non cercando **lo stile del movimento,** cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sè gli elementi architettonici dell' **ambiente scultorio** in cui vive il soggetto.

Naturalmente, noi daremo una **scultura d'ambiente.**

Una composizione scultoria futurista avrà in sè i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastrati nelle linee muscolari di un corpo. Così, dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota d'un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore.

Tradizionalmente, la statua si intaglia e si delinea sullo sfondo atmosferico dell'ambiente in cui è esposta: La pittura futurista ha superata questa concezione della continuità ritmica delle linee in una figura e dell'isolamento di essa dal fondo

e dallo **spazio avviluppante invi-
sibile.** « La poesia futurista — secondo
il poeta Marinetti — dopo aver distrutta
la metrica tradizionale e creato il verso
libero, distrugge ora la sintassi e il pe-
riodo latino. La poesia futurista è una
corrente spontanea ininterrotta di ana-
logie, ognuna riassunta intuitivamente nel
sostantivo essenziale. Dunque, « immagi-
nazione senza fili e parole in libertà ».
La musica futurista di Balilla Pratella
infrange la tirannia cronometrica del ritmo.

Perchè la scultura dovrebbe rimanere
indietro, legata a leggi che nessuno ha
il diritto di imporle? Rovesciamo tutto,
dunque, e proclamiamo l'**assoluta e
completa abolizione della linea
finita e della statua chiusa. Spa-
lanchiamo la figura e chiudiamo
in essa l'ambiente.** Proclamiamo
che l'ambiente deve far parte del blocco
plastico come un mondo a sè e con leggi

proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso.

Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamandosi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa; che una gamba, un braccio o un oggetto, non avendo importanza se non come elementi del ritmo plastico, possono essere aboliti, non per imitare un frammento greco o romano, ma per ubbidire all'armonia che l'autore vuol creare. Un insieme scultorio, come un quadro, non può assomigliare che a sè stesso, poichè la figura e le cose devono vivere in arte al di fuori della logica fisionomica.

Così una figura può essere vestita in un braccio e nuda nell'altro, e le diverse linee d'un vaso di fiori possono rincor-

rersi agilmente fra le linee del cappello e quelle del collo.

Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà.

Così una nuova intuitiva colorazione di bianco, di grigio, di nero, può aumentare la forza emotiva dei piani, mentre la nota di un piano colorato accentuerà con violenza il significato astratto del fatto plastico!

Ciò che abbiamo detto sulle **linee-forze** in pittura *(Prefazione-manifesto al catalogo della I^a Esposizione futurista di Parigi; Ottobre 1911)* può dirsi anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica. In questa linea muscolare predominerà la linea retta, che è la sola cor-

rispondente alla semplicità interna della sintesi che noi contrapponiamo al barocchismo esterno dell'analisi.

Ma la linea retta non ci condurrà alla imitazione degl'egizi, dei primitivi o dei selvaggi, come qualche scultore moderno ha disperatamente tentato per liberarsi dal greco. La nostra linea retta sarà viva e palpitante; si presterà a tutte le necessità delle infinite espressioni della materia, e la sua nuda severità fondamentale sarà il simbolo della severità di acciaio delle linee del macchinario moderno.

Possiamo infine affermare che nella scultura l'artista non deve indietreggiare davanti a nessun mezzo pur di ottenere una **realtà.** Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è nè pittura, nè scultura, nè musica, nè poesia, non v'è che creazione! Quindi se una composizione sente il bisogno d'un ritmo

speciale di movimento che aiuti o contrasti il ritmo fermato dell'**insieme scultorio** (necessità dell'opera d'arte) si potrà applicarvi un qualsiasi congegno che possa dare un movimento ritmico adeguato a dei piani o a delle linee.

Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, che l'entrata o l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti di acciaio, che la furia di un volante o il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici e pittorici, di cui un'opera scultoria futurista deve valersi. L'aprirsi e il richiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello di una palpebra animale;

CONCLUSIONI:

1. — Proclamare che la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.

2. — **Abolire in scultura** come in qualsiasi altra arte **il sublime tradizionale dei soggetti.**

3. — Negare alla scultura qualsiasi scopo di ricostruzione episodica veristica ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come **zone plastiche**, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, se-

micerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc. ecc.

4. — Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.

5. — Proclamare che nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli d'una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio di una finestra, v'è più verità che in tutti i grovigli di muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi o di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria.

6. — Che solo una modernissima

scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove **idee plastiche.**

7. — Che la linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie.

8. — Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la **scultura d'ambiente,** perchè con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo. Quindi da oggi anche la creta potrà **modellare l'atmosfera** che circonda le cose.

9. — La cosa che si crea non è che il ponte tra l'**infinito plastico esteriore** e l'**infinito plastico interiore,** quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.

10. — Bisogna distruggere il nudo sistematico; il concetto tradizionale della statua e del monumento!

11. — Rifiutare coraggiosamente qualsiasi lavoro, a qualsiasi prezzo, che non abbia in sè una pura costruzione di elementi plastici completamente rinnovati.

Pittore e scultore UMBERTO BOCCIONI

Milano, 11 Aprile 1912.

Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di Scultura futurista

Parigi - Galerie La Boëtie (Giugno-Luglio 1913)

Le opere che presento al pubblico parigino nella Prima Esposizione di Scultura futurista (*Galerie La Boëtie*, 20 giugno 16 luglio 1913) sono il punto di partenza del mio Manifesto tecnico della Scultura futurista, pubblicato l'11 aprile 1912.

L'aspirazione tradizionale di fissare nella linea il gesto, e la natura e l'omogeneità della materia impiegata (marmo o bronzo) hanno contribuito a fare della scultura l'arte statica per eccellenza.

Io quindi pensai che scomponendo questa unità di materia in parecchie materie, ognuna delle quali servisse a caratteriz-

zare, con la sua diversità naturale, una diversità di peso e di espansione dei volumi molecolari, si sarebbe già potuto ottenere un elemento dinamico.

Il problema del dinamismo in scultura non dipende però soltanto dalla diversità delle materie, ma principalmente dalla interpretazione della forma.

La ricerca della forma sul così detto *vero* allontanava la scultura (come la pittura) dalla sua origine e perciò dalla mèta verso la quale oggi s'incammina: l'architettura.

L'architettura è, per la scultura, quello che la composizione è per la pittura. E la mancanza di architettura è uno dei caratteri negativi della scultura impressionista.

Lo studio preimpressionistico della forma, seguendo un procedimento analogo a quello dei Greci, ci conduce fatalmente a forme morte, e quindi all'im-

mobilità. Questa immobilità è la caratteristica della scultura cubista.

Tra la forma *reale* e la forma *ideale,* tra la forma nuova (impressionismo) e la concezione tradizionale (Grecia) e sisteuna forma variabile, in evoluzione, diversa da qualsiasi concetto di forma finora esistito: *forma in moto* (movimento relativo) e *moto della forma* (movimento assoluto).

Solo questa doppia concezione della forma può dare l'attimo di vita plastica nel suo manifestarsi, senza estrarlo e trasportarlo fuori dal suo ambiente vitale, senza fermarlo nel suo moto, insomma senza ucciderlo.

Tutte queste convinzioni mi spingono a cercare, in scultura, non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'*azione dei corpi*. Non già, quindi, come nel passato, un'architettura piramidale, ma un'architettura spiralica. Un

corpo in moto non è dunque per me un corpo studiato fermo e poi reso come in movimento, ma *un corpo veramente in moto*, cioè una realtà vivente, assolutamente nuova e originale.

Per rendere un corpo in moto, io non do, certo, la traiettoria, cioè il suo passaggio da uno stato di riposo a un altro stato di riposo, ma mi sforzo di fissare la forma che esprime la sua continuità nello spazio.

L'osservatore intelligente comprenderà facilmente come da questa costruzione architettonica a spirale sia scaturita la *simultaneità scultoria*, analoga alla simultaneità pittorica, da noi proclamata ed espressa nella 1ª Esposizione futurista di Parigi (*Galerie Bernheim*; febbraio 1912).

Gli scultori tradizionali fanno girare la statua su sè stessa davanti allo spettatore,

o lo spettatore intorno alla statua. Ogni angolo visuale dello spettatore abbraccia quindi *un lato* della statua o del gruppo e ciò non fa che aumentare l'immobilità dell'opera scultoria.

La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la *forma-forza* che scaturisce dalla *forma reale*, una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali.

La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale viva.

La forma, nella mia scultura è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi.

Il mio *insieme scultorio* si svolge nello

spazio dato dalla profondità del volume, mostrando lo spessore di qualsiasi profilo, e non tanti profili immobili e siluettistici.

Abolito dunque il profilo come valore a sè, ogni profilo contiene l'accenno degli altri profili (precedenti e susseguenti) che formano l'insieme scultorio.

*
* *

Inoltre, il mio genio ha incominciato a sviluppare e si propone di realizzare, per mezzo delle sue ricerche assidue e appassionate, il concetto di fusione d'ambiente e oggetto, con conseguente *compenetrazione di piani.* Io mi propongo insomma di far vivere la figura nel suo ambiente, senza renderla schiava di luci artificiali o fisse, o di un piano d'appoggio. Tali procedimenti distruggerebbero l'« architettonico » e dovrebbero troppo ricorrere all'aiuto della pittura,

secondo l'errore fondamentale della scultura impressionista.

Allargando quindi la concezione dell'oggetto scultorio ad una risultante plastica di oggetto e ambiente, si avrà la necessaria abolizione della distanza che esiste, per esempio, tra una figura e una casa lontana 200 metri. Si avranno, inoltre, il prolungarsi di un corpo nel raggio di luce che lo colpisce e l'entrare di un *vuoto* nel *piano* che gli passa davanti.

Io ottengo tutto questo unendo dei *blocchi atmosferici* ad elementi di realtà più concreti.

Quindi, se una calotta sferica (equivalente plastico di una testa) è attraversata dalla facciata d'un palazzo, il semicerchio interrotto e il quadrato della facciata che lo interrompe formano insieme una figura nuova, una nuova unità composta di ambiente + oggetto.

Bisogna dimenticare completamente la

figura chiusa nella linea tradizionale, e dare invece la figura come centro di direzioni plastiche nello spazio.

Gli scultori schiavi delle tradizioni del mestiere mi domandano terrorizzati come potrò fermare la *periferia* dell'insieme scultorio, dato che in scultura la figura si ferma nella linea che fatalmente determina la materia isolata nello spazio (sia, questa materia, creta, gesso, marmo, bronzo, legno o vetro).

A costoro io rispondo che posso *far sfumare* la periferia di un insieme scultorio nello spazio, colorendone di nero o di grigio gli estremi contorni con gradazione di chiari verso il centro. Così creo un chiaroscuro ausiliare che mi dà un nucleo nell'ambiente atmosferico (primo risultato dell'impressionismo). Questo nucleo serve ad aumentare la forza del nucleo scultorio nel suo ambiente composto di direzioni plastiche (dinamismo).

Quando non giudico necessario servirmi delle colorazioni, trascuro questo mezzo materiale di espansioni o sfumature nello spazio, e lascio vivere le sinuosità, le interruzioni, la corsa di rette o di curve nella direzione suggerita dal moto dei corpi.

Avremo, ad ogni modo, il risultato di uscire finalmente dalla ripugnante e odiosa continuità della figura greca, gotica o michelangiolesche.

BOCCIONI.

Il Dinamismo futurista e la Pittura francese. (*)

Fin dalla mia prima conversazione alla « Closerie des Lilas », all'indomani dell'apertura della 1ª esposizione di pittura futurista, mi ero accorto che Fernand Léger era uno dei cubisti più dotati e promettenti. Ma lo consideravo come *cubista,* cioè appartenente a una scuola che sembrava ben definita e che al tempo di quella nostra prima esposizione ci veniva continuamente contrapposta come qualche cosa di organico, di quadrato, di *cubico,* dirò anzi, d'incrollabile.

In Italia, ogni imbecille di media cultura, ce ne parlava con la solita prosopopea ironica e balorda che ogni italiano non analfabeta, crede di poter assumere

(*) Articolo pubblicato nella rivista futurista *Lacerba* (Firenze, 1 agosto 1913).

quando parla d'arte. Intanto, noi lavoravamo e vendevamo, con quella bella e sprezzante indifferenza che ci distingue. Dati questi precedenti, si capirà con quanta soddisfazione io legga oggi in *Montjoie!* (n. 9-10) un articolo di Fernand Léger, articolo che è la continuazione di un altro con questo sottotitolo: *Note prese per una conferenza.*

O grandissimi somari della mia patria, non vedete che anche in Francia i pittori scrivono articoli, tengono conferenze, scrivono libri e continuano a dipingere, e bene? In Italia, il pittore o lo scultore quando non è uno *snob* rammollito con una mentalità larga quanto una schifosa pignatta greca o un sarcofago etrusco, è di solito un lebbroso cialtrone privo di idee e di pulizia, il cui cervello, per essere profondamente pittorico, non deve andare più in là della fetida pipa.

L'articolo del Léger è un vero atto di

fede futurista che ci lascia immensamente soddisfatti (tanto più che l'autore ha la bontà di nominarci). Ma non possiamo essere d'accordo con lui quando egli sorvola su ogni sfumatura per saltare dall'impressionismo al divisionismo della forma, al divisionismo del colore, al dinamismo. Egli dovrebbe sapere che il *dinamismo*, come sistema definitivo, è stato affermato *per la prima volta* dai pittori futuristi. E non dovrebbe ignorare che quando noi parlavamo di dinamismo, lo comprendevamo nella sua sintesi universale di forma e di colore. Infatti, ecco che cosa dice il nostro Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1910):

Per la forma: « Il gesto per noi non sarà più un *momento fissato* del dinamismo universale: sarà decisamente la *sensazione dinamica* eternata come tale ».

Per il colore: « .... non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il di-

visionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere **complementarismo congenito,** da noi giudicato essenziale e fatale ».

Ora è bene ricordare che tanto il nostro manifesto, quanto la prefazione al catalogo, quanto i nostri quadri furono tacciati di imperfezione e di *arrièrisme.*

Si gridò allo scandalo, a Parigi e altrove; fummo chiamati fotografi, antiartistici, cinematografici, e, sopratutto coll'intenzione d'insultarci per i nostri colori, fummo chiamati impressionisti! E la critica italiana, a mezzo del signor Henri des Pruraux ci appioppò quanto segue:

« Ed è dall'istantanea che sono derivate le grottesche affermazioni del genere di questa: *Un cavallo che trotta ha venti paia di gambe....* L'istantanea, e la sua

aggravante: il cinematografo, che dirompe la vita, sballottata in un ritmo precipitoso e monotono, sarebbero per caso i due nuovi classici in favore dei quali i futuristi proscrivono i maestri dei musei? » (*La Voce*, n. 44, 31 ottobre 1912). E' una domanda cortese è vero, ma sbagliata. Bisogna essere indulgenti. I critici, poveretti, non possono comprendere che le opere e i periodi definiti. Misurata la cornice del tempo cominciano a filare e, se volete, a ragionare. Ma guai a presentar loro un'opera, un movimento estetico, un periodo storico qualsiasi in evoluzione e velato dal processo naturale della formazione.

Perdono subito il fiuto, questi bracchi del capolavoro, e addentano a casaccio tutto ciò che urta la loro convinzione d'ieri sera!...

Ma tiriamo avanti. Dunque, fin dal 1910 (e ci si permetterà di dire anche

da parecchio tempo prima, poichè un manifesto non si pensa e si scrive in una giornata o in una nottata), noi pittori futuristi italiani consideravamo come sola via *futura* e *definitiva* dell'arte plastica, un dinamismo di colore e di forma. Possiamo aggiungere, inoltre, che nessuno, nè in Francia nè in Italia, lo sospettava. Poichè, quando esponemmo a Parigi, tutti seguivano il magnifico talento divisionista di Picasso in quanto alla forma, le colorazioni più nere di Cézanne in quanto al colore, e già il cubismo aveva avuto il suo grande battesimo al Salon d'Automne.

Affermare quanto affermavamo noi sull'Impressionismo, nella prefazione-manifesto al nostro catalogo (5 febbraio 1910) era allora un'eresia che ora vediamo adottata:

« Pur ripudiando l'impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza del-

l'impressionismo, cioè lirismo e movimento. Non si può reagire contro la fugacità dell'impressionismo se non superandolo. Nulla è più assurdo che il combatterlo adottando le leggi pittoriche che lo precedettero ».

Come si vede, parlavamo chiaro. Il Cubismo proclamava l'opposto: staticità, *tradition française*, oggettivismo puro, ecc. Ed ecco che cosa ci urlava contro Roger Allard, uno dei pochi critici che difendevano allora coraggiosamente i cubisti:

« La sérénité volupteuse d'Ingres vous einsegnera-t-elle, vous tous qui avez un cinématographe dans le ventre *(accidenti!)* qu'il n'est pire folie que de vouloir fixer le mouvement, raconter l'analyse des gestes (?!), que la matière plastique est composée de lignes et de volumes d'équations et d'équilibres et que toutes le jongleries sont inefficaces

à donner l'illusion du rythme! » (Bum!) (*Revue indépendante*, *n. 3*, Parigi, agosto 1911, pag. 134).

E siccome fra qualche tempo il signor Allard, che è critico intelligente parlerà anch'egli del *dinamismo* dimenticando forse i futuristi italiani che vivono quaggiù isolati, è bene rammentare anche quello che scrisse nella stessa *Revue indépendante*, *n. 6*, novembre 1911, pag. 50: « J'ai déjà formulé au sujet du dynamisme futuriste de F. Metzinger un certain nombre de réserves dont la plupart subsistent encore ». E nella rivista *Les marches du Sud-Ouest*, *n.* 2, Parigi, giugno 1911, pag. 62: « Alors que Delaunay déplace frequemment le point de vue du spectateur et l'installe parfois au centre du fait plastique, conception futuriste et, selon moi, trés hasardeuse.... ». E più sopra, contraddicendosi nella stessa pagina: « Dissocier les objets qui composent

un aspect au point de provoquer entre eux une interpénétration mouvante, voilà qui rappelle singulièrement certain manifeste futuriste dont on a ri beaucoup, je ne sais trop pourquoi ».

E cito, si noti bene i critici giovani, intelligenti che si accorsero della potenza delle nostre ricerche. Se dovessi trascrivere qui ciò che di noi dissero gli illustri somari di tutti i paesi, ci sarebbe da morir dalle risa.... Ci fa dunque piacere e ci incoraggia costatare il continuo estendersi del nostro « Dinamismo plastico ». — Vogliamo quindi affermare la nostra priorità assoluta in tutte le ricerche dinamiche.

La posizione della pittura futurista è particolarmente sfavorevole. E' sorta e si sviluppa in Italia, paese cieco e dove non esiste affatto una tradizione di ricerca artistica moderna. Sotto questo aspetto, l'Italia, è considerata all'Estero

come la Beozia europea. Noi sentiamo violentemente il dovere di gridare alto la precedenza dei nostri sforzi. E' un diritto alla vita! Le nostre manifestazioni artistiche non hanno mai la « chance » che dà la marca di Parigi, quando noi le presentiamo ai centri intellettuali di Europa. In ogni occasione noi abbiamo esaltato e difeso: Impressionismo, Matisse, Picasso e Cubisti, con tutta sincerità. Esigiamo per noi italiani lo stesso trattamento! E se adesso per la poetica definizione di Guillaume Apollinaire il dinamismo a base di colori complementari e contrasti simultanei si chiama *Orfismo*, se Fernand Léger sembra sempre più dedicarsi ad un nobile sforzo di dinamismo lineare e di piani, noi futuristi, portando fin dagli inizi la universalità del genio italiano, abbiamo sempre proclamata l'indissolubile simultaneità del dinamismo del colore e della forma.

Siamo noi che abbiamo affermato per i primi essere la vita moderna *frammentaria e rapida* (parole adoperate anche da F. Léger). Siamo noi che abbiamo detto, tra la diffidenza ironica della critica, che la vita moderna è la sola ispiratrice d'un pittore moderno, e quindi del dinamismo. Peggio per i miopi che ci hanno creduti innamorati dell'episodio, che hanno creduto vedere in noi dei cacciatori di trajettorie e di gesti meccanici. Una benchè lontana parentela con la fotografia l'abbiamo sempre respinta con disgusto e con disprezzo perchè fuori dell'arte. La fotografia in questo ha valore: in quanto riproduce e imita oggettivamente ed è giunta con la sua perfezione a liberare l'artista dalla catena della riproduzione esatta del vero.

Noi siamo i soli pittori moderni che abbiamo creata una plastica in accordo perfetto con la moderna concezione della

vita. « Se i nostri quadri sono futuristi è perchè essi rappresentano il risultato di concezioni etiche, estetiche, politiche, sociali, assolutamente futuriste ». (Prefazione-manifesto al Catalogo della 1ª Esposizione futurista, 5 febbraio 1912).

Anche questo fu giudicato superfluo letterario e filosofico. A proposito di filosofia chiuderò con le parole di un nostro caro e valoroso amico combattente Ardengo Soffici. Il *Paris-Journal* pubblicava una notizia da giornale quotidiano intitolata: « Bergson e i Cubisti ». Soffici protestava giustamente contro chi credeva vedere affinità tra la concezione bergsoniana e le *realizzazioni statiche* dei cubisti. Egli finiva il suo articolo col deplorare che: « esaminando la teoria cubista postulante la fissità, l'oggettivismo la compattezza, e sorta per reazione a quella impressionistica tendente al lirismo, alla vibrazione, alla fluidità, non si sia

subito accorto *(il Bergson)* ch'essa è in aperto contrasto, in esatta opposizione con le conclusioni della sua filosofia e pertanto della sua estetica. — Sono sviste gravi ». (*La Voce*, 1911, n. 52).

Benissimo, caro Soffici. Tu dicevi allora che Bergson diffida delle realizzazioni. Verissimo! E non ti pare dunque che noi tutti pittori futuristi abbiamo già superato anche questo stadio e che tra qualche tempo qualcuno ci correrà dietro.... filosoficamente parlando, e scoprirà chi sa quale sistema in quello che sarà stata la nostra, la sola possibile, la grande **realizzazione dinamica evolutiva**?

Poichè tu sai che noi la stiamo creando in mezzo alla vigliaccheria e alla spregevole apatia degli artisti italiani!

BOCCIONI.

La pittura dei suoni, rumori, odori.

(Manifesto futurista)

Prima del 19° secolo, la pittura fu l'arte del silenzio. I pittori dell'antichità, del rinascimento, del Seicento e del Settecento non intuirono mai la possibilità di rendere pittoricamente i suoni, i rumori e gli odori, nemmeno quando scelsero a tema delle loro composizioni fiori, mari in burrasca e cieli in tempesta.

Gl'impressionisti, nella loro audace rivoluzione, fecero qualche confuso e timido tentativo di suoni e rumori pittorici. Prima di loro, nulla, assolutamente nulla!

Però dichiariamo subito che dal brulichìo impressionista alla nostra pittura futurista dei suoni, rumori e odori vi è una enorme differenza, come fra un brumoso mattino invernale e un torrido e scoppiante meriggio d'estate, o, meglio

ancora, come fra i primi accenni della gravidanza e l'uomo nel pieno sviluppo delle sue forze. Nelle loro tele, i suoni e i rumori sono espressi in modo così tenue e sbiadito come se fossero stati percepiti dal timpano di un sordo. Non è il caso di fare qui una disamina particolareggiata dei principii e delle ricerche degl'impressionisti. Non è il caso d'indagare minuziosamente tutte le ragioni per le quali i pittori impressionisti non giunsero alla pittura dei suoni, dei rumori e degli odori. Diremo soltanto che essi, per ottenere questo risultato avrebbero dovuto distruggere:

1. Il volgarissimo *trompe-l'œil* prospettico, giochetto degno tutt'al più di un accademico, tipo Leonardo, o di un balordo scenografo per melodrammi veristi.

2. Il concetto dell'armonia coloristica, concetto e difetto caratteristico dei Francesi, che li costringe fatalmente nel gra-

zioso, nel genere Watteau, e perciò nell'abuso del celestino, del verdino, del violettino e del roseo. Abbiamo già detto più volte quanto disprezziamo questa tendenza al femminile, al soave, al tenero.

3. L'idealismo contemplativo, che io ho definito *mimetismo sentimentale della natura apparente.* Questo idealismo contemplativo contamina le costruzioni pittoriche, degl'impressionisti, come contaminava già quelle dei loro predecessori Corot e Delacroix.

4. L'aneddoto e il particolarismo che (pure essendo, come reazione, un antidoto alla falsa costruzione accademica) li trascina quasi sempre nella fotografia.

Quanto ai *post-* e *neo*-impressionisti, come Matisse, Signac, e Seurat, noi constatiamo che, ben lungi dall'intuire il problema e dall'affrontare le difficoltà del suono, del rumore e dell'odore in pit-

tura, essi preferirono rinculare nella statica, pur di ottenere una maggior sintesi di forma e di colore (Matisse) e una sistematica applicazione della luce (Seurat, Signac).

Noi futuristi affermiamo dunque che portando nella pittura l'elemento suono, l'elemento rumore e l'elemento odore tracciamo nuove strade. Abbiamo già creato negli artisti l'amore per la vita moderna essenzialmente dinamica, sonora rumorosa e odorante, distruggendo la stupida manìa del solenne, del togato, del sereno, dell'ieratico, del mummificato, dell'intellettuale, insomma.

L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori.

È indiscutibile che: 1° il silenzio è statico e che suoni, rumori e odori sono dinamici; 2° suoni, rumori e odori non sono altro che diverse forme e intensità di vibrazione; 3° qualsiasi succedersi di suoni, rumori, odori stampa nella mente un arabesco di forme e di colori. Bisogna dunque misurare questa intensità e intuire questo arabesco.

LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI NEGA:

1. Tutti i colori in sordina, anche quelli ottenuti direttamente, senza il sussidio trucchistico delle pàtine e delle velature.

2. Il senso tutto banale del velluto, della seta, delle carni troppo umane, troppo fini, troppo morbide e dei fiori troppo pallidi e troppo avvizziti.

3. I grigi, i bruni e tutti i colori fangosi.

4. L'uso dell'orizzontale pura, della verticale pura e di tutte le linee morte.

5. L'angolo retto, che chiamiamo *apassionale.*

6. Il *cubo*, la piramide e tutte le forme statiche.

7. L'unità di tempo e di luogo.

LA PITTURA DEI SUONI, DEI RUMORI E DEGLI ODORI VUOLE:

1. I rossi, rooooosssssi roooooosssississimi che griiiiiiidano.

2. I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeeerdiiiiiisssssimi, che striiiiiidono; i gialli non mai abbastanza scoppianti; i gialloni-polenta; i gialli-zafferano; i gialli-ottoni.

3. Tutti i colori della velocità, della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artifizio, dei café-chantants e dei music-halls, tutti i colori

in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.

4. L'arabesco dinamico come l'unica realtà creata dall'artista nel fondo della sua sensibilità.

5. L'urto di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà.

6. Le linee oblique che cadono sull'animo dell'osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità.

7. La sfera, l'ellissi che turbina, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.

8. La prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza, ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti.

9. Come soggetto universale e sola ragione d'essere del quadro, la significazione della sua costruzione dinamica (insieme architetturale polifonico). Quando

si parla di architettura si pensa a qualche cosa di statico. Ciò è falso. Noi pensiamo invece a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi nel vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico.

10. Il cono rovesciato (forma naturale dell'esplosione), il cilindro obliquo e il cono obliquo.

11. L'urto di due coni per gli apici (forma naturale della tromba marina), coni flettili o formati da linee curve (salti di clown, danzatrici);

12. La linea a zig-zag e la linea ondulata.

13. Le curve elissoidi considerate come rette in movimento.

14. Le linee, i volumi e le luci considerati come trascendentalismo plastico,

cioè secondo il loro caratteristico grado d'incurvazione o di obliquità, determinato dallo stato d'animo nel pittore.

15. Gli echi di linee e volumi in movimento.

16. Il complementarismo plastico (nella forma e nel colore) basato sulla legge dei contrasti equivalenti e sull'urto dei colori più opposti dell'iride. Questo complementarismo è costituito da uno squilibrio di forme (perciò costrette a muoversi). Conseguente distruzione dei *pendants* di volumi. Bisogna negare questi pendants di volumi, poichè simili a due grucce non permettono che un solo movimento avanti e indietro e non quello totale, chiamato da noi espansione sferica nello spazio.

17. La continuità e simultaneità delle trascendenze plastiche del regno minerale, del regno vegetale, del regno animale e del regno meccanico.

18. Gl'insiemi plastici astratti, cioè ri-

spondenti non alle visioni ma alle sensazioni nate dai suoni, dai rumori, dagli odori e da tutte le forze sconosciute che ci avvolgono.

Questi insiemi plastici, polifonici e poliritmici astratti risponderanno a necessità di disarmonie interne, che, noi pittori futuristi, crediamo indispensabili alla sensibilità pittorica. Questi insiemi plastici sono, per il loro fascino misterioso, più suggestivi di quelli creati dal senso visivo e dal senso tattile, perchè più vicini al nostro spirito plastico puro.

Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori, si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori s'incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli

odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni ferroviarie, dei porti, dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc., ecc.

Dal punto di vista della forma: vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, triangolari, elissoidali, oblunghi, conici, sferici, spiralici, ecc.

Dal punto di vista del colore: vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti.

Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori, sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola. Mentre i suoni, i rumori e gli odori degli animali sono gialli e blu, quelli della donna sono verdi, azzurri e viola.

Non esageriamo affermando che gli odori bastano da soli a determinare nel nostro spirito arabeschi di forme e di

colori tali da costituirne il motivo e giustificare la necessità di un quadro. Tanto è vero che se noi ci chiudiamo in una camera buia (in modo che il senso della vista non funzioni) con dei fiori, della benzina e con altre materie odorifere, il nostro spirito plastico elimina a poco a poco le sensazioni di ricordo, e costruisce degli insiemi plastici specialissimi e in perfetta rispondenza di qualità, di peso e di movimento con gli odori contenuti nella camera. Questi odori, mediante un processo oscuro, sono diventati forza-ambiente determinando quello stato d'animo che per noi pittori futuristi costituisce un puro insieme plastico.

Questo ribollimento e turbine di forme e di luci sonore, rumorose e odoranti è stato reso in parte da me nel *Funerale Anarchico* e in *Sobbalzi di fiacre*, da Boccioni negli *Stati d'animo* e nelle *Forze*

d'una strada, da Russolo nella *Rivolta* e da Severini nel *Pan-Pan*, quadri violentemente discussi nella nostra prima Esposizione di Parigi (Febbraio 1912). Questo ribollimento implica una grande emozione e quasi un delirio nell'artista, il quale, per dare un vortice, deve essere un vortice di sensazioni, una forma pittorica, e non un freddo intelletto logico.

Sappiatelo dunque! Per ottenere questa **pittura totale,** che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, **pittura-stato d'animo plastico** dell'universale, bisogna dipingere, come gli ubbriachi cantano e vomitano, suoni, rumori e odori!

C. D. CARRA'

Milano, 11 Agosto 1913.

MANIFESTI

del Movimento futurista

7. - **La Musica futurista. - Manifesto tecnico** *(29 Marzo 1911)*
Pratella

8. - **Contro la Spagna passatista** *(Pubblicato dalla rivista* Prometeo *di Madrid - Giugno 1911)*
Marinetti

9. - **Manifesto della Donna futurista** *(25 Marzo 1912)*
Valentine de Saint-Point

10. - **Manifesto tecnico della Scultura futurista** *(11 Aprile 1912)*
Boccioni

11. - **Manifesto tecnico della Letteratura futurista** *(11 Maggio 1912)*
Marinetti

12. - **Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista** *(11 Agosto 1912)*
Marinetti

13. - **Manifesto futurista della Lussuria** *(11 Gennaio 1913)*
Valentine de Saint-Point

14. - **L'Arte dei Rumori** *(11 Marzo 1913)*
Russolo

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Opere futuriste

(PITTURA E SCULTURA)

PRIMA SERIE DI QUADRI FUTURISTI

esposti

a Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Amburgo, Amsterdam, L'Aia, Monaco, Vienna, Budapest, Francoforte, Breslau, Wiesbaden, Zurigo, Dresda

e venduti.

BOCCIONI

1. Gli addii.
2. Quelli che se ne vanno. } Stati d'animo.
3. Quelli che restano.

(Collezione Marinetti - Milano)

4. La strada entra nella casa.

(Collezione Borchardt - Berlino)

5. La risata.

(Collezione Borchardt - Berlino)

6. La città sale.

(Acquistato dal Maestro Busoni - Berlino)

7. Visioni simultanee.

(Collezione Borchardt - Berlino)

8. Idolo moderno.

(Collezione Borchardt - Berlino)

9. Le forze di una strada.

(Collezione Borchardt - Berlino)

10. La retata.

(Acquistato dal Sig. Bernheim-Jeune - Parigi)

CARRÀ

11. I funerali dell'anarchico Galli.

(Collezione Borchardt - Berlino)

12. Sobbalzi di fiacre.

(Collezione Borchardt - Berlino)

13. Il movimento del chiaro di luna.

(Collezione Borchardt - Berlino)

14. Ciò che mi ha detto il tram.

(Collezione Borchardt - Berlino)

15. Ritratto del Poeta Marinetti.

(Collezione Marinetti - Milano)

16. Ragazza alla finestra.

(Collezione Borchardt - Berlino)

17. Il nuoto.

(Collezione Borchardt - Berlino)

18. Uscita dal teatro.

(Acquistato dal Sig. Max Rothschild - Londra)

19. La donna e l'absinthe.

(Collezione Borchardt - Berlino)

20. La strada dei balconi.

(Collezione Borchardt - Berlino)

21. La stazione di Milano.

(Collezione Borchardt - Berlino)

RUSSOLO

22. La rivolta.

(Collezione Borchardt - Berlino)

23. Ricordi di una notte.

(Collezione Borchardt - Berlino)

24. Treno in corsa.

(Acquistato dal Sig. Max Rothschild - Londra)

25. Una - tre teste.

(Collezione Borchardt - Berlino)

26. I capelli di Tina.

(Collezione Borchardt - Berlino)

SEVERINI

27. Il «pan-pan» a Monico.

(Collezione Borchardt - Berlino)

28. Ricordi di viaggio.

(Acquistato dal Sig. Bernheim-Jeune - Parigi)

29. Il gatto nero.

(Collezione Borchardt - Berlino)

30. Danzatrice ossessionante.

(Collezione Borchardt - Berlino)

31. Danzatrici gialle.

(Acquistato dal Sig. Meyer-See - Parigi)

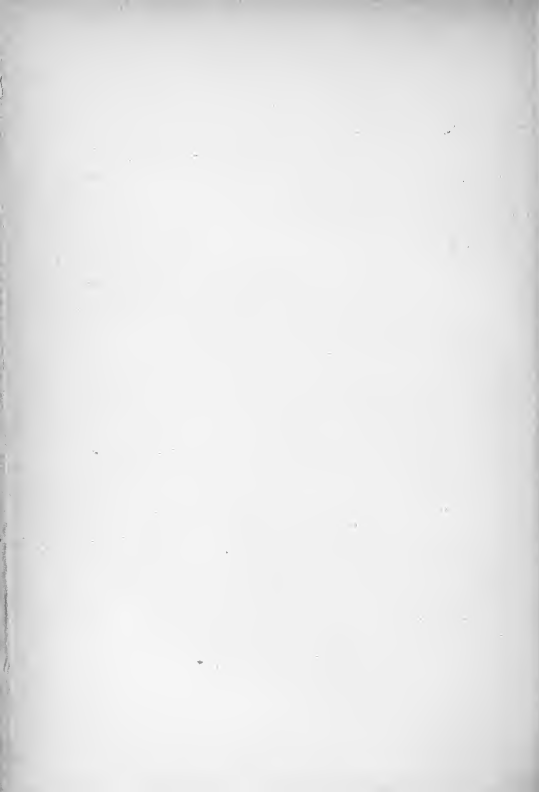
32. La modista.

(Collezione Borchardt - Berlino)

33. Il boulevard.

(Acquistato dal Sig. Max Rothschild - Londra)

34. — Le voci della mia camera.

(Collezione Borchardt - Berlino)

SECONDA SERIE DI QUADRI FUTURISTI

esposti

a Roma e a Rotterdam

BOCCIONI

1. Materia.
2. Elasticità.
3. Scomposizione di figure a tavola.
   (Collezione Koehler - Berlino)
4. Costruzione orizzontale.
5. Antigrazioso.
   (Collezione Sarfatti - Milano)
6. Dimensioni astratte.

CARRÀ

7. Forze centrifughe.
8. La Galleria di Milano.
9. La strada cammina.
10. Ritmi d'oggetti.
11. Sfasciamento di carni.
12. Io plastico.
13. La velocità scompone il cavallo.
14. Compenetrazione di piani.
15. Donna tagliata da luce elettrica.

RUSSOLO

16. Linee-forze della folgore.
17. Solidità della nebbia.
18. Dinamismo musicale.
19. Le case continuano in cielo.
20. Io in movimento.
21. Riassunto plastico dei movimenti di una donna.

BALLA

22. Guinzaglio in moto.
23. Lampada elettrica.
24. Bambina × balcone.
25. I ritmi dell'archetto.

SEVERINI

26. Geroglifico dinamico del Bal Tabarin.
27. Ritmo astratto della Signora M.-S.
28. Il mio ritmo.
29. Equivalente plastico d'un paesaggio.
30. Prima danzatrice.
31. Seconda danzatrice.

SOFFICI

32. Deformazione.
33. Sintesi pittorica della città di Prato.

Insiemi plastici
di
BOCCIONI
esposti a Parigi

(Galerie La Boëtie — Giugno-Luglio 1913)

1. Muscoli in velocità.
2. Sintesi del dinamismo umano.
3. Espansione spiralica di muscoli in moto.
4. Testa + Casa + Luce.
5. Fusione di una testa e di una finestra.
6. Sviluppo d'una bottiglia nello spazio mediante la forma.
   (Natura morta)
7. Forme-forze di una bottiglia.
   (Natura morta)

8. Vuoti e pieni astratti di una testa.
9. Antigrazioso.

   (Collezione Cav. Alberto Porta - Milano)

10. Forme uniche della continuità nello spazio.
11. Sviluppo di una bottiglia nello spazio mediante il colore.

   (Natura morta)

Disegni

1.
2.
3.
4.
5.
6.

Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio.

7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. — Voglio fissare le forme umane in movimento.

16. — Voglio dare la fusione di una testa col suo ambiente.

17. — Voglio dare il prolungamento degli oggetti nello spazio.

18. 19. 20. 21. 22. — Voglio modellare la luce e l'atmosfera.

INDICE

PITTURA E SCULTURA FUTURISTE:

MANIFESTI:

PITTURA

BOCCIONI

CARRÀ

RUSSOLO

BALLA

SEVERINI

SOFFICI

BOCCIONI. – Stati d'animo: 1. Gli addii (1911)
Etats d'âme: 1. Les adieux

BOCCIONI. – **Quelli che vanno** (Stati d'animo: N. 2)
(1911)
Ceux qui s'en vont (Etats d'âme: N. 2)

BOCCIONI. – **Quelli che restano** (Stati d'animo: N. 3) (1911)
Ceux qui restent (Etats d'âme: N. 3)

BOCCIONI. - Elasticità
(1912)
Elasticité

BOCCIONI. – Scomposizione di figure a tavola (1912)
Décomposition de personnes à table

BOCCIONI. - Antigrazioso
(1912)
Antigracieux

BOCCIONI. - Materia
(1912)
Matière

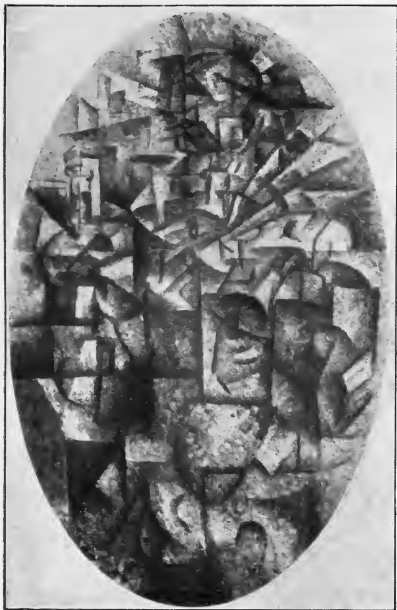
BOCCIONI. - **Dinamismo muscolare** (Disegno) (1913)
Dynamisme musculaire (Dessin)

BOCCIONI. - Dinamismo di un ciclista (1913)
Dynamisme d'un cycliste

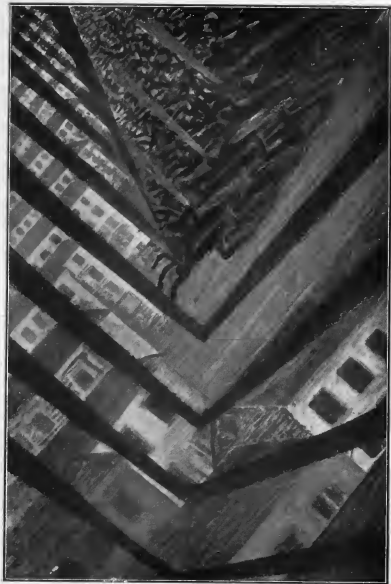
BOCCIONI. - Dinamismo d'un corpo umano (1913)
Dynamisme d'un corps humain

CARRÀ. – Sobbalzi di carrozzella
(1911)
Cahots de fiacre

CARRÀ. - Galleria di Milano (1912)
Galerie de Milan

CARRÀ. - **Forze centrifughe**
(1912)
Forces centrifuges

CARRÀ. – **Donna + bottiglia + casa**
(Espansione plastica nello spazio)
(1913)
Femme + bouteille + maison
(Expansion plastique dans l'espace)

CARRÀ. – Simultaneità
(1913)
Simultanéité

CARRÀ. - **Trascendenze plastiche**
(1913)
Transcendences plastiques

RUSSOLO. – La rivolta
(1911)
La révolte

RUSSOLO. – Riassunto plastico dei movimenti di una donna (1911)
Résumé plastique des mouvements d'une femme

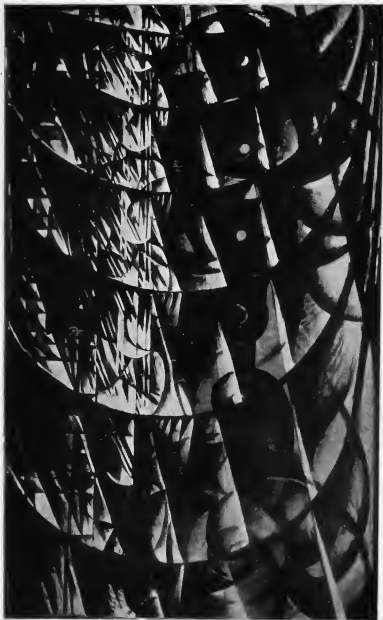
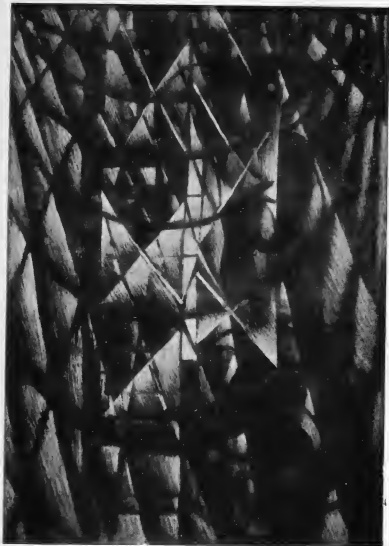
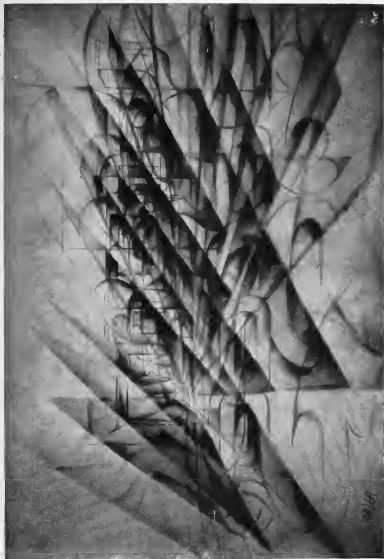
RUSSOLO. – Volumi dinamici
(1912)
Volumes dynamiques

RUSSOLO. - Autoritratto
(1912)
Portrait de l'auteur

RUSSOLO. - Compenetrazione di case + luce + cielo (1913)
Compénétration de maisons + lumière + ciel

RUSSOLO. – **Dinamismo** (Automobile)
(1913)
Dynamisme (Automobile)

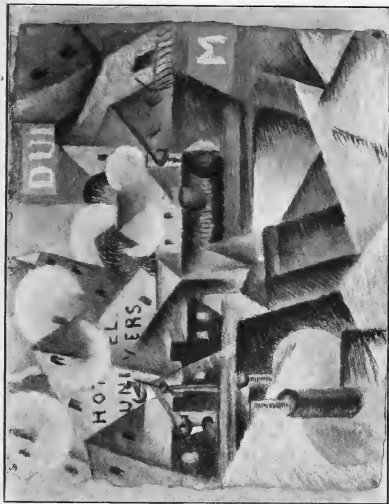
BALLA. – Linee andamentali + successioni dinamiche (1913)
Lignes d'allure + successions dynamiques

BALLA. - Spessori d'atmosfera
(1913)
Epaisseurs d'atmosphère

BALLA. – Velocità astratta
(1913)
Vitesse abstraite

BALLA. – Plasticità di luci × velocità
(1913)
Plasticité de lumières × vitesse

BALLA. – Penetrazioni dinamiche d'automobile (1913)
Pénétrations dynamiques d'auto

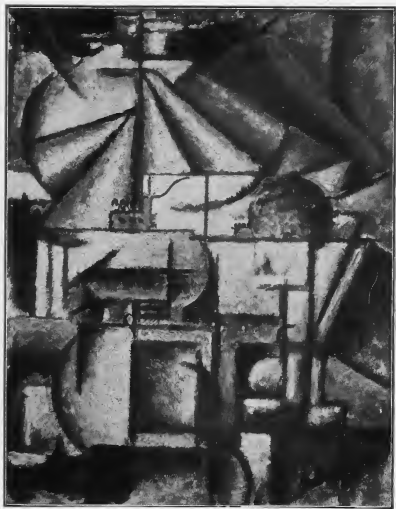
SEVERINI. – La danza del "pan-pan„
(1911)
Le "pan-pan„

SEVERINI. – **Dinamismo di una danzatrice (1912)**
Dynamisme d'une danseuse

SEVERINI. — Geroglifico dinamico del Bal Tabarin (1912)
Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin

SEVERINI. - Danza "Il passo dell'orso„
(1913)
"Le pas de l'ours„

SEVERINI. – Treno in un paesaggio
(1913)
Train dans un paysage

SEVERINI. - Danze spagnuole al “Monico„ (1913)
Danses espagnoles à “Monico„

SOFFICI. – Scomposizione dei piani d'un fiasco
(1912)
Décomposition des plans d'une petite dame-jeanne

SOFFICI. - Scomposizione dei piani d'un lume (1912)
Décomposition des plans d'une lampe

SOFFICI. – Sintesi della città di Prato
(1912)
Synthèse de la ville de Prato

SOFFICI. - Sintesi di paesaggio autunnale
(1913)
Synthèse de paysage d'automne

SOFFICI. - Sintesi di paese primaverile
(1913)
Synthèse de paysage printanier

SOFFICI. – Ballo dei pederasti *(Dinamismo plastico)* (1913)
Danse des péderastes *(Dynamisme plastique)*

SCULTURA

INSIEMI PLASTICI

BOCCIONI

Fotografie A. FERRARIO - Milano
Clichés "LA ZINCOGRAFICA" - Milano

BOCCIONI. - Testa + casa + luce
(1911)
Tête + maison + lumière

BOCCIONI. — Fusione di una testa e di una finestra (1911)
Fusion d'une tête et d'une croisée

BOCCIONI. - Sintesi del dinamismo umano
(1912)
Synthèse du dynamisme humain

BOCCIONI. – **Sviluppo di una bottiglia nello spazio**
(Natura morta)
(1912)
Developpement d'une bouteille dans l'espace
(Nature morte)

BOCCIONI. – Vuoti e pieni astratti di una testa (1912)
Vides et pleins abstraits d'une tête

BOCCIONI. – **Forme-forze di una bottiglia** (Natura morta) (1913)
Formes-force d'une bouteille (Nature morte)

BOCCIONI. - **Espansione spiralica di muscoli in movimento (1913)**
Expansion spiralique de muscles en mouvement

BOCCIONI. - Muscoli in velocità
(1913)
Muscles en vitesse

BOCCIONI. - **Forme uniche della continuità nello spazio**
(Lato anteriore)
(1913)
Formes uniques de la continuité dans l'espace
(Côté antérieur)

BOCCIONI. - **Forme uniche della continuità nello spazio**
(Lato destro)
(1913)
Formes uniques de la continuité dans l'espace
(Côté droit)

BOCCIONI. — **Forme uniche della continuità nello spazio**
(Lato posteriore)
(1913)
Formes unique de la continuité dans l'espace
(Côté postérieur)

BOCCIONI. – **Forme uniche della continuità nello spazio**
(Lato sinistro)
(1913)
Formes uniques de la continuité dans l'espace
(Côté gauche)

EDIZIONI FUTURISTE DI “POESIA„

Edizioni futuriste

L'ESILIO. Romanzo di **Paolo Buzzi,** vincitore del 1° Concorso di « *Poesia* »:

Parte Prima: ***Verso il baleno*** (copertina di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***
Parte Seconda: ***Su l'ali del nembo*** (copert. di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***
Parte Terza: ***Verso la folgore*** (copertina di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***

L'INCUBO VELATO. Versi di **Enrico Cavacchioli,** vincitore del 2° Concorso di « *Poesia* » (copertina di Romolo Romani) ***Esaurito***

D'ANNUNZIO INTIMO, di **F. T. Marinetti** (traduzione dal francese di L. Perotti) . . . . ***Esaurito***

LE RANOCCHIE TURCHINE. Versi di **Enrico Cavacchioli,** vincitore del 2° Concorso di « *Poesia* » (copert. di Ugo Valeri) ***Esaurito***

ENQUÊTE INTERNATIONALE SUR LE VERS LIBRE et **MANIFESTE DU FUTURISME,** par **F. T. Marinetti.** ***Esaurito***

AEROPLANI. Versi liberi di **Paolo Buzzi,** col *Secondo proclama futurista,* di F. T. Marinetti . . . . ***Esaurito***

LANTERNA. Versi di **Aldo Palazzeschi** . . . . L. 2,—

L'INCENDIARIO. Versi liberi di **Aldo Palazzeschi,** col *Rapporto sulla Vittoria futurista di Trieste* . . . . ***Esaurito***

MAFARKA IL FUTURISTA. Romanzo di **F. T. Marinetti,** tradotto da Decio Cinti (Processato e condannato. Due mesi e mezzo di prigione all'autore) . . . . *Sequestrato*

DISTRUZIONE. Poema futurista di **F. T. Marinetti** col *Primo Processo di « Mafarka il Futurista »* . . . . ***Esaurito***

POESIE ELETTRICHE. Versi liberi di **Corrado Govoni.** . L. 3,50

8° migliaio

4 LIRE